

El charco, el Diablo y la Tutti Frutti:
hacia un imaginario eulatiniano transnacional en Frances Negrón-Muntaner,

Lourdes Portillo y Helena Solberg

by

Norma A. Valenzuela Pulido

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

Approved October 2011 by the
Graduate Supervisory Committee:

Manuel de Jesús Hernández-G., Chair

David W. Foster, Member

Isis McElroy, Member

Marta Sánchez, Member

C. Alejandra Elenes, Member

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2011

ABSTRACT

This dissertation is a comparative study of three contemporary women filmmakers: Puerto Rican Frances Negrón-Muntaner, Chicana director Lourdes Portillo, and Brazilian director Helena Solberg. Informed by transnational theory, politics of location, feminism on the border, and approaches to documentary filmmaking, the study examines three filmic texts: *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994), *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994), and *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994). Each film is narrated by a female voice who juxtaposes her personal and transnational identity with history to tell her migration story before and after returning to her country of origin. An objective of the study is to demonstrate how the film directors vis-à-vis their female protagonists, configure a United States Latina transnational imaginary to position their female protagonists and themselves as female directors and as active social agents. Further, the dissertation explores how the filmmakers construct, utilizing the cinematographic apparatus, specific forms of resistance to confront certain oppressive forms. The theoretical framework proposes that transnational documentary filmmaking offers specific contestatory representations and makes possible the opening of parallel spaces in order to allow for a transformation from multiple perspectives. Through the utilization of specific techniques such as archival footage, the three directors focus on historical biographies. Further, they make use of experimental filmmaking and, in particular, the transnational documentary to deconstruct hegemonic discourses. Lastly, transnational cinema is valued as a field for cultural renegotiating and as a

result, the documentary filmmakers in this study are able to reconfigure a transnational imaginary and propose an alternative discourse about history, sexuality, family structures, and gender relations. In sum, my dissertation contributes to Chicana/o and U.S. Latina/o, American Literature, and other Ethnic Literatures by focusing on migration, acculturation, and multicultural dialogue.

Abstracto

Esta investigación es un estudio comparativo de tres cineastas contemporáneas: la puertorriqueña Frances Negrón-Muntaner, la chicana Lourdes Portillo y la brasileña Helena Solberg. Informado por la teoría transnacional, la política de la localidad, el feminismo de la frontera y una aproximación a la cinematografía del documental, el estudio examina tres textos filmicos: *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994), *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994) y *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994). Cada filme lo narra una voz fémina la cual yuxtapone su identidad y su historia personal y transnacional. Las protagonistas cuentan su historia de inmigración y las renegociaciones que tuvieron que hacer antes y después del regreso a su país de origen. Un objetivo del estudio es el demostrar cómo las directoras, vis-à-vis sus protagonistas femeninas, configuran el imaginario transnacional para posicionarse ellas mismas como mujeres socialmente activas.

Además, la investigación explora cómo las cineastas construyen formas específicas de resistencia puesto que utilizan el dispositivo cinematográfico para examinar ciertas formas opresivas. El marco teórico propone que el documental transnacional ofrece representaciones específicas de contestación, lo cual hace posible la apertura de ciertos espacios paralelos para poder facilitar una transformación subjetiva desde múltiples perspectivas. Vía la utilización de técnicas específicas como pietaje de archivo, las tres cineastas se enfocan en biografías históricas. Conjuntamente, hacen uso del cine experimental y, en particular, el documental transnacional para deconstruir discursos hegemónicos

que las posicionan como directoras féminas y a sus protagonistas como sujetos activos con agencialidad. Por último, el cine transnacional es valorado como un campo para la renegociación cultural y, como resultado, las cineastas en este estudio son capaces de reconfigurar un imaginario transnacional y proponer un discurso alternativo sobre la historia, la sexualidad, las estructuras familiares y las relaciones de género. En general, esta investigación contribuye a los Estudios Chicanos, a los Estudios Latinoamericanos, a los Estudios Norteamericanos y, en general, a los Estudios Étnicos ya que se enfoca en la inmigración, la aculturación, la transnacionalización y a un diálogo multicultural local y global.

DEDICATION

I dedicate this work to my parents José Valenzuela López and Jeronima Pulido Hernández. To my sisters—Elisabeth, Mercedes, Maribel, and Lucy, I love you and am very proud of being your oldest sister. I thank you for always being there for me; each one of you has impacted my life in a special way. To my beloved grandparents: Don Porfirio Pulido Lazarin, Doña Fidencia Hernández, Don Buena Ventura Valenzuela and Doña Josefina López. To all of my *primas* and *primos* especially to Victor Valenzuela may he rest in peace and be sharing in my accomplishment. Thirty-two years ago we left our maternal family for a better future and travelled to Albuquerque, New Mexico—the Land of Enchantment. In this new land we survived hunger and loneliness, yet we maintained our heritage language and got educated. We adopted a new culture and country but remained grounded to our *querencia*. This study is very important to me because I consider myself a transfronteriza straddling two *patrias* and because it is important to tell and write HERstory.

I especially dedicated this work to my past, present, and future students, and particularly to all the DREAMers. I was once in your shoes.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to *agradecer* my Professors and mentors: Dr. Manuel de Jesús Hernández-G., for his devotion to social justice and his arduous task of paving the road for Chicanos in higher education; Dr. David W. Foster, for introducing me to Latin American feminist filmmaking and particularly the work of Helena Solberg; Dr. Marta Sánchez, for her valueable time and patience while I tried to explain concepts and terminology; Dr. Isis McElroy, for her insightful commentary on Brazilian culture, language, and society, about a country of which I knew almost nothing about; and Dr. C. Alejandra Elenes, for introducing me to transnational feminism and its impact on Chicanas and Latinas. I am especially grateful to her for encouraging me to approach theory in an innovative engaged manner.

The last five years I have worked with and was adopted into the Transborder family. I am very appreciative of all the personal and professional support they have given me: in particular, Dr. Carlos Vélez-Ibáñez, for sharing his conceptualization of the transborder world with me; María Phalen, for her friendship and *comida con sazón*; and the rest of the familia: Dr. Eileen Díaz McConnell, Dr. Hilda García Pérez, Dr. Lisa Magaña, Dr. Edward Escobar, Dr. Miguel Montiel, Dr. Marivel Danielson, Dr. Paul Espinosa, Dr. María Luz Cruz Torres, Dr. Francisco Lara-Valencia, Dr. Carlos Ovando, Regents' Professor Emerita Dr. Cordelia Candelaria, Mrs. Irma Arboleda, and Dr. Elsie Szecsy,.

I also want to thank my friends and colleagues: Sara Peña-Lee, Pat Knutesen, Vanessa Nelson Hill, Mary Billington, Katy Kohney, Vitae Felix,

Andrea Perusquía, Carolyn Harley, Vanessa Fonseca, Daniel Vargas, Mario Escobar, Jennifer Gómez-Chávez, Vivian Sánchez, Seline Szkupinski-Quiroga, Eileen Doench, and Phyllis Krause Primas. Each of you has been with me through this journey, and I appreciate your sincere support.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO.....	Página
1 EL IMAGINARIO TRANSNACIONAL DE LAS EULATINAS EN LAS PELÍCULAS <i>BRINCANDO EL CHARCO: PORTRAIT OF A PUERTO RICAN</i> (1994), <i>THE DEVIL NEVER SLEEPS/ EL DIABLO NUNCA DUERME</i> (1994) Y <i>CARMEN MIRANDA: BANANAS IS MY BUSINESS</i> (1994)	1
A. Introducción	1
B. Investigación existente sobre el cine eulatio o latinoestadounidense: de estereotipos a figuras realistas.....	4
C. Producción fílmica contemporánea de las chicanas y eulatinas: el desarrollo de un imaginario transnacional	8
D. Investigación existente de las obras cinematográficas bajo estudio: <i>Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican, The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme</i> y <i>Carmen Miranda: Bananas Is My Business</i>	11
1. Frances Negrón-Muntaner.....	11
2. Lourdes Portillo	14
3. Helena Solberg.....	18
E. Marco teórico	20
F. División de capítulos	25

2	EL TRANSNACIONALISMO Y EL DOCUMENTAL	
	TRANSNACIONAL COMO MÉTODOS CRÍTICOS PARA	
	INTERPRETAR OBRAS TRANSFRONTERIZAS	29
	Introducción	29
	Hipótesis.....	31
A.	Una diversa producción cultural chicana y la búsqueda de un	
	método para interpretar obras transfronterizas: de Sonia	
	Saldívar-Hull a Ramón Saldívar.....	32
	1. Sonia Saldívar-Hull: una producción chicana transfronteriza	
	y la búsqueda de un método	
	“transnacional”	32
	2. Anna Sampaio y el feminismo transnacional en una era	
	global	39
	3. El imaginario transnacional de Ramón Saldívar	42
B.	El surgimiento de la teoría del transnacionalismo: el contexto	
	social y principios generales	45
	1. El surgimiento del transnacionalismo para explicar un mundo	
	globalizado.....	45
	2. Hacia una definición del transnacionalismo	48
	3. Las vidas transnacionales de la segunda generación.....	52
	4. Jamil Khader: hacia una definición del feminismo	
	transnacional	54

CAPÍTULO.....	Página
C. Chandra Talpade Mohanty: una coherente teoría del transnacionalismo a nivel social y conceptual.....	58
1. Un feminismo sin fronteras: la solidaridad de una comunidad imaginada.....	58
2. Diversidad transnacional: pasadas negociaciones.....	60
D. El examen de la teoría del documental, con un énfasis en la película.....	67
1. La propuesta de Bill Nichols como una introducción al documental transnacional.....	67
2. Breve introducción al documental: la aportación de Patricia Aufderheide.....	69
3. El cine de mujeres experimental.....	71
4. El uso del transnacionalismo como herramienta conceptual para un acercamiento al cine transnacional.....	73
5. El cine transnacional: un campo para las negociaciones culturales.....	76
6. El Tercer Mundo y sus diásporas en el Primer Mundo: una reconceptualización de la representación de imágenes.....	79
7. Los cineastas que trabajan en los intersticios.....	81
E. El nuevo método armado para el estudio en proceso.....	85
1. La teoría transnacional aplicable a las películas bajo consideración.....	85

CAPÍTULO.....	Página
2. La teoría del documental aplicable a las películas de Negrón-Muntaner, Portillo y Solberg.....	86
3 AL OTRO LADO DEL CHARCO: EL MITO DE LA GRAN FAMILIA Y EL IMAGINARIO TRANSNACIONAL LIBERATORIO DE UNA PUERTORRIQUEÑA FRONTERIZA	
Introducción	88
A. Marco teórico: el transnacionalismo y el cine transnacional	90
B. Contexto histórico respecto a la producción filmica puertorriqueña y elementos biográficos.....	93
1. Producción cinematográfica en Puerto Rico (1912-1987)...	93
2. Cineastas neorriqueños en Estados Unidos	96
C. Resumen de la película: división y técnicas	105
D. Exilio y liberación transnacional.....	109
E. Recuperación de la historia puertorriqueña y neorriqueña: nueva conciencia contestaría.....	113
F. El mito desconstruido: discurso lésbico liberatorio.....	117
G. La nueva sexualidad liberada	121
H. El colonialismo rechazado	124
I. Localidad y globalización: nueva identidad	127
Conclusión: nuevo imaginario transnacional.....	129

CAPÍTULO.....	Página
---------------	--------

4	<i>THE DEVIL NEVER SLEEPS/EL DIABLO NUNCA DUERME:</i>	
	SUBVERTIDO EL IMAGINARIO MEXICANO SOBRE LA	
	CHICANA	133
	Introducción	133
	A. Marco teórico.....	137
	B. Contexto histórico respecto a la producción filmica mexicana y	
	chicana	144
	1. Producción cinematográfica mexicana sobre los	
	méxicoamericanos	144
	2. Hollywood: producción cinematográfica chicana	154
	C. Resumen del documental: división y técnicas.....	158
	D. Exilio y retorno transnacional de Portillo: el regreso de la	
	chicana	161
	E. Recuperación transnacional de la historia mexicana y chicana	
	171
	1. Historia de México: 1821 a los 1940	172
	2. El sudoeste: 1848 a los 1950.....	180
	3. México: de los 1960 a los 1979	184
	4. El Movimiento Chicano: los 1960 y los 1970	185
	5. México: de los 1970 a los 1994	187
	F. La fábula deconstruida: discurso familiar liberatorio.....	191
	G. La nueva sociedad liberada	194

CAPÍTULO.....	Página
H. El clasismo rechazado: secretos revelados vía la transgresión de una chicana	197
I. Localidad y globalización: una nueva identidad mexicana y chicana	203
Conclusión: nuevo imaginario transnacional.....	207
5 CARMEN MIRANDA Y HELENA SOLBERG: LA CREACIÓN DEL ICONO BRASILEÑO TRANSNACIONAL DE LA MUJER TUTTI FRUTTI.....	212
Introducción	212
A. Marco teórico.....	214
B. Contexto histórico respecto a la producción filmica brasileña y elementos biográficos.....	220
1. Producción cinematográfica en Brasil: el Cinema Novo ...	220
2. Producción cinematográfica eulatina: el caso particular de Helena Solberg	224
3. <i>Grandma Has a Video Camera</i> : video casero transnacional	231
C. Resumen del documental: división y técnicas.....	234
D. Exilio y retorno transnacional de Carmen Miranda y Helena Solberg	239

CAPÍTULO.....	Página
E. Recuperación de la historia brasileña y la <i>Good Neighbor Policy</i> o Política del Buen Vecino.....	241
F. El icono hollywoodense deconstruido: discurso transnacional liberatorio.....	249
G. La nueva sociedad liberada	253
H. El clasismo rechazado	256
I. Localidad y globalización: nueva identidad brasileña.....	261
Conclusión: nuevo imaginario transnacional.....	265
6 EL IMAGINARIO TRANSNACIONAL EN EL CINE EULATINO Y LATINOAMERICANO: UNA PRODUCCIÓN CULTURAL ARRAIGADA Y RESONANTE	268
Los logros de las cineastas.....	269
El imaginario transnacional compartido	271
Posibles estudios futuros	273
OBRAS CITADAS	274

CAPÍTULO 1

EL IMAGINARIO TRANSNACIONAL DE LAS EULATINAS EN LAS
PELÍCULAS *BRINCANDO EL CHARCO: PORTRAIT OF A PUERTO RICAN*
(1994), *THE DEVIL NEVER SLEEPS/EL DIABLO NUNCA DUERME* (1994) Y
CARMEN MIRANDA: BANANAS IS MY BUSINESS (1994)

Introducción

Los textos filmicos *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994) de Frances Negrón-Muntaner, *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994) de Lourdes Portillo, y *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994) de Helena Solberg, presentan una propuesta cinematográfica alterna sobre la experiencia migratoria y las conciliaciones y negociaciones que requiere el retorno al país de origen de sus protagonistas migrantes. Los tres filmes son narrados por voces femeninas las cuales yuxtaponen historias familiares y transnacionales antes y después de regresar a su país de origen. Por consiguiente, nuestro objetivo es mostrar cómo los personajes de estas películas configuran un imaginario transnacional respecto a los conceptos de historicidad, identidad, feminismo, hispanidad y latinidad. Para ello, consideramos y nos adherimos a la propuesta de Chandra Talpade Mohanty en su libro, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2003), donde ella examina los lazos que comparten las mujeres como resultado de una incesante lucha y la necesidad de renegociar la política de la identidad a varios niveles. Al igual que las protagonistas de los filmes bajo consideración, Mohanty trata de dar sentido a su propia identidad transnacional dentro del marco de la política de localidad y

siempre reconoce que no todas las mujeres son iguales por el simple hecho de ser mujeres: “Ideologies of womanhood have as much to do with class and race as they have to do with sex. [...] It is the intersection of the various systemic networks of class, race, (hetero)sexuality, and nation, then, that positions us as ‘women’” (55). En acuerdo con este pensamiento, nos valemos asimismo de la propuesta de Sonia Saldívar-Hull presentada en su libro *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature* (2000), bajo la cual la crítica desarrolla un nuevo concepto sobre el feminismo que practican las chicanas fronterizas. Este *feminism on the border* o feminismo fronterizo reclama urgentemente el reconocimiento del sexismo y la homofobia dentro de la cultura chicana a la vez que se propone un desafío de la realidad política donde se práctica un racismo institucional en el cual, al igual que el hombre chicano, la chicana debe de luchar en contra de la explotación económica. Saldívar-Hull reconoce claramente que el feminismo practicado por las mujeres de la cultura hegemónica oprime y explota a la chicana de manera sutil y obvia (37). De hecho, al considerar a Saldívar-Hull y a Mohanty vemos sus propuestas reconfiguradas de manera transnacional en las tres protagonistas de las películas bajo consideración sin que ellas se sumen al patrón feminista tradicional europeo. Es más, Mohanty y Saldívar-Hull comparten un principio crítico fundamental: ambas plantean un feminismo en el cual, en base a la multiplicidad de experiencias, las mujeres del Tercer Mundo¹ reconocen su

¹ Véase: Chandra Talpade Mohanty, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (Durham: Duke U P, 2003) 44. Mohanty usa el término *Third World* para referirse a una localidad geográfica y socio-histórica. El término puede aplicarse a las susodichas poblaciones minoritarias, o de color, en los Estados Unidos (Mohanty 44).

posición de sujeto—una identidad transnacional solidaria—al centro de los intersticios de las fronteras nacionales (Saldívar-Hull 49, 55; Mohanty 2). Nuestro trabajo propone que este feminismo va más allá de las fronteras nacionales puesto que abarca un transnacionalismo anclado en varias historias, políticas y culturas. Por ende, afirmamos “a critically transnational (internationalist) feminist praxis moving through these borders” (Mohanty 2) como parte de desarrollar nuestra propia propuesta sobre la imaginación transnacional en los filmes bajo consideración.

En nuestro trabajo las preguntas fundamentales son: ¿por qué analizar estos textos filmicos? y ¿cómo logran estos influir en el imaginario transnacional? Partiendo del reconocimiento de que el cine ha participado en la “confrontación de discursos e imágenes que son puentes entre la experiencia cotidiana y los ámbitos genéricos donde se crean y recrean las identidades culturales” (Valenzuela Arce 32), analizamos los personajes centrales en las tres películas: *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994) de Frances Negrón-Muntaner, *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994) de Lourdes Portillo y *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994) de Helena Solberg. Nuestro objetivo es mostrar cómo las protagonistas de estas películas configuran el imaginario transnacional en relación a los conceptos de historicidad, identidad, feminismo, hispanidad y latinidad. Al explorar la manifestación de estos conceptos en los textos filmicos, trataremos de aclarar la complejidad en el significado del género, el sentido de patria y la comunidad en los tres filmes para llegar a un mejor entendimiento de la imaginación transnacional.

Acerca de la terminología, utilizamos *eulatino*² o latinoestadounidense para referirnos a personas que residen o han vivido por largos períodos en Estados Unidos y cuyo origen nacional o cultural es México, el Caribe o América Latina. Para precisar, durante la década de los ochenta se forja la identidad *U.S. Latino* y en este estudio utilizamos los términos intercambiándolos de vez en cuando pero refiriéndonos al concepto original de U.S. Latino. Además, en acuerdo con el estudio *Transnational Latina/o Communities: Politics, Processes, and Cultures* (2002), Carlos Vélez-Ibáñez y Anna Sampaio reconocen que mientras esta definición se localiza dentro de límites geográficos, “Latina/o populations often operate in transnational and transgeographic settings” (2).

B. Investigación existente sobre el cine eulatino o latinoestadounidense:

de estereotipos a figuras realistas

Para situar el cine eulatino, y en particular el de Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg, hay que hacer una breve sinopsis de los acontecimientos y desarrollos filmicos que se llevaron a cabo desde principios hasta finales del siglo XX. Según Charles Ramírez Berg, Charles M. Tatum y David Maciel, los inicios del cine dirigido por latinos, y particularmente el chicano, toman lugar a partir del año 1960. Antes de este año, el cine de Hollywood—principalmente con directores euroamericanos—representaba a los méxicoamericanos, mexicanos y latinos en roles estereotipados. Aun en las pocas

² *eulatino*. Neologismo acuñado por el catedrático Manuel de Jesús Hernández-G. Se refiere a un hispano nacido o criado en Estados Unidos. Como lo marca las decenas de antologías en las ciencias sociales y en las humanidades donde aparece el término *U.S. Latino*, o eulatino, se está forjando o se ha forjado una nueva cultura de origen hispano y latino en Estados Unidos. Esa comparte elementos en común: históricos, económicos, psicológicos, literarios, cinematográficos y populares. El prefijo *eu* se ha acuñado de la abreviación EE.UU. (Estados Unidos).

películas dirigidas por méxicoamericanos de aquella época, éstas contienen estereotipos negativos de la comunidad latina.

Ambos investigadores Tatum y Maciel dan una síntesis del tipo de cine hollywoodense desde sus comienzos hasta los años ochenta. Primero, a principios de la década de siglo surgió el cine de caballeros donde aparecen representaciones del gentilhombre con acento castellano. Luego hacen las cintas de la *Mexican Spitfire*,³ las cuales relegan a la mujer a un papel secundario como ingenua y/o seductora. En estas películas desfilan la mujer morena, la cabaretera y la sensual, pero de poco talento. Luego llegan las cintas de los *Greasers* o Pandilleros Grasosos de tipo popular; su contraparte son los personajes anglosajones cuyos valores fungen como moralmente superiores.

En un cambio progresista, durante la década del treinta se desarrolló la *Good Neighbor Policy* o Política del Buen Vecino promulgada por Franklin D. Roosevelt, la cual fomenta el pensamiento de que los problemas sociales y las instituciones políticas necesitan hacer un cambio más favorable hacia los latinoamericanos y eulatinos; por ende, la producción filmica de esa época se enfoca en hacer representaciones donde los EE.UU. y los países de América Latina se respetan y a los personajes latinos se les representa de manera

³ Véase: David Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza* (Albuquerque: U of New Mexico P, 1999) 31. Durante las décadas de los veinte y de los treinta, las mujeres chicanas, mexicanas o latinas (Hollywood no estaba interesado en hacer distinciones) seguían estando encasilladas en los roles de mujer sensual, con pasiones “incontrolables” y poco talentosas. La actriz mexicana Lupe Vélez interpretó varios de estos papeles.

“positiva”.⁴ Es durante esta época cuando Carmen Miranda logra triunfar y transnacionalizar lo latino. Desde su primer debut en tierra estadounidense queda asentada su imagen en el imaginario estadounidense como la *Brazilian Bombshell* o Bomba Brasileña y después se generaliza y se extiende esa imagen para representar a cualquier mujer latinoamericana: “Carmen’s body performed so successfully the desired image of the Latin American neighbor that she quickly came to accumulate the identity of other American regions, from Cuba and Argentina to Mexico [...]. For a while, she remained the authorized image of *Latinidad* in the U.S. She was also referred to in the U.S. as ‘The Good Neighbor in person’” (Canelo 10).

Más tarde salieron las cintas del *Good Samaritan* o Buen Samaritano donde un protagonista angloamericano rescata a los latinos (o a cualquier otra minoría de color) de alguna situación peligrosa y omnipresente. Asimismo durante la década de los sesenta se producen las *Brown Avenger Films*⁵ o Películas del Mestizo Vengador. Esto ocurre a principios de los movimientos por los derechos civiles y Hollywood se encarga de explotar “the climate of black and brown militancy of the era to create characters who, although they might be emotionally satisfying to their audience, also displayed some very negative traits

⁴ Véase: *Los Caballeros* (1944), un filme con dibujos animados el cual fue producido y financiado por Walt Disney. Además hace su apariencia artística Aurora Miranda, la hermana de Carmen Miranda.

⁵ Véase: Charles Tatum, *Chicano Popular Culture: Que hable el pueblo* (Tucson: U of Arizona P, 2001) 57. Estas películas promulgaban el estereotipo desarrollado por Hollywood en los años sesentas del hombre chicano, mexicano, latino por la numerosa audiencia de espectadores chicanos (57).

such as insensitivity toward women, brutality, and violent dispositions” (Tatum 57).

Sin embargo, después de los años setenta las cintas de largometraje producidas son más sensibles a la causa y a la representación del eulatino y latinoamericano. Se dividen en dos categorías: las películas independientes producidas y dirigidas fuera de Hollywood y las cintas caracterizadas como *Hollywood Hispanic* o Hispano Hollywoodense. Estas últimas son híbridas y combinan la pericia de los directores eulatinos con los valores hollywoodenses; además, los cineastas se benefician de la producción y la distribución de la industria cinematográfica dominante.

Puesto que las tres cintas bajo consideración en esta disertación son documentales, cabe mencionar que, según David Maciel, este género cinematográfico ha sido la forma filmica de preferencia por parte de los chicanos y otros eulatinos desde mediados de los años sesenta hasta la fecha (83). Maciel asegura, “Asimismo, el documental es un espléndido género para realizar un cine creativo que manifiesta, a la vez, el fuerte compromiso político de los cineastas con su realidad” (83). Precisamente, Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg han combinado ambos compromisos—el documental y el creativo—en las cintas documentales que estudiamos ahora. Valiéndose de múltiples e innovadoras técnicas, las cineastas logran realizar y destacar un cine alternativo y, a la vez, su labor es valiosa porque lleva a la pantalla aspectos relevantes de la vida social y política hispana y latina dentro y fuera de Estados Unidos. Vía el documental como género filmico, Negrón-Muntaner, Portillo y

Solberg—al igual que otras cineastas eulatinas, españolas y latinoamericanas—han hecho sus mejores aportaciones al cine eulatio,⁶ angloamericano y mundial.

C. Producción filmica contemporánea de las chicanas y eulatinas: el desarrollo de un imaginario transnacional

Para mejor entender las películas bajo consideración, es importante primero señalar la producción filmica de las chicanas, eulatinas y latinoamericanas, pues el cine eulatio se ve un poco limitado en cuanto al número de películas. Además, varía en los temas tratados y, cabe señalar, éstos se centran principalmente en el sudoeste de Estados Unidos. Entre varios temas, se incluyen: la explotación y las prácticas injustas en las fábricas de ropa en el sur de California, la celebración del Día de los Muertos, la educación bilingüe, las experiencias limitantes de la chicana, el feminismo, el género, la recuperación de la memoria histórica, la frontera, el SIDA, la nutrición, la sexualidad y el compromiso socio-político.⁷

⁶ Para una exhaustiva historia del U.S. Latino Cinema o, cine eulatio, véanse: Mary Beltrán, *Latina/o Stars in U.S. Eyes: The Making and Meanings of Film and TV Stardom* (Urbana: U of Illinois P, 2009); Ramón Grosfoguel, et al., eds. *Latin@s in the World-System: Decolonization Struggles in the Twenty-first Century U.S. Empire* (Boulder: Paradigm Publishers, 2005). Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, & Resistance* (Austin: U of Texas P, 2002). Luis Reyes, *Hispanics in Hollywood: A Celebration of 100 years in Film and Television* (Hollywood: Lone Eagle Pub., 2000). Karen Ranucci and Julie Feldman, eds. *A Guide to Latin American, Caribbean, and U.S. Latino Made Film and Video* (Lanham: Scarecrow Press, 1998). Gary Keller, *A Biographical Handbook of Hispanics and United States Film* (Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1997). *CineWorks: A Latino Media Resource Guide* (San Francisco: Cine Acción, 1993). Blanca Vazquez, ed. *Latino Film and Video Images*, Microform, (New York: ERIC Clearinghouse, 1990).

⁷ Véanse: *El corrido de don Juan Chacón* (1990) de Beverly Sánchez Padilla, *The Idea We Live in* (1990) de Pilar Rodríguez, *Twenty Years... y qué?* (1990) de Nancy de Los Santos, *Ánima* (1989) de Frances Salomé España, *La ofrenda* (1989) de Lourdes Portillo, *Mbamba* (1989) de Olivia Chumacera, *Mujería: The Olmeca Rap* (1989) de T. Osa Hidalgo, *Replies of the Night* (1989) de

De las cintas que tratan estos temas, las más reconocidas son: *Chicana*, que documenta la aportación de la mujer al Movimiento Chicano; *La ofrenda*, que muestra la celebración tradicional en México del Día de los Muertos y la expresión híbrida de la misma en San Francisco, California; *Águeda Martínez: Our People, Our Country* (1977), que capta la vida de una mujer navajo-chicana en Nuevo México, sus relaciones con la tierra y su familia, y muestra la autosuficiencia ante los trabajos arduos que ella necesita realizar para la supervivencia, y *Las madres de Plaza de Mayo/The Mothers of Plaza de Mayo* (1986), que habla sobre un grupo de madres argentinas que reclaman justicia al gobierno por la desaparición de sus hijos. Como ya dicho, el documental ha sido el género preferido de las cineastas chicanas y ya en esta lista se ven los lazos transnacionales que ellas logran crear: *Las madres—Argentina, Not Because Fidel Says So* (1988)—Cuba y *La ofrenda: Days of the Dead* (1989)—México.

Por su parte, las otras directoras eulatinas (neorriqueñas, cubanas, brasileñas) aportan a la producción filmica estadounidense una gama de diversos temas. Entre ellos, tenemos: la educación sobre el SIDA, la opresión religiosa y política, y las experiencias de los inmigrantes hispanos dentro y fuera de Estados Unidos. Algunas de las películas más conocidas son: *Carmelita Tropicana* (1990) de Ela Troyano, *Aids in the Barrio* (1989) de Frances Negrón-Muntaner, *The Salt Mines* (1989) de Susan Aikin, *My Sin Is Loving You* (1988) de Ester Durán, *How*

Sandra P. Ramos Hahn, *Not Because Fidel Says So* (1988) de Graciela Sánchez, *Eres lo que comes* (1987) de Socorro Valdez, *Las madres: The Mothers of the Plaza de Mayo* (1986) de Lourdes Portillo y Susana Muñoz, *When You Think of México* (1986) de Yolanda M. López, *Vaya con Dios* (1985) de Sylvia Morales, *Night Vigil* (1982) de Betty Maldonado, *Chicana* (1979) de Sylvia Morales, *Águeda Martínez: Our People, Our Country* (1977) de Esperanza Esparza y *Garment Workers in Southern California* (1975) de Susana Racho.

to Kill Her (s.f.) de Ana María Simo, *Viva EU* (1989: Viva yo) de Tania Cypriano, *Visa for a Dream* (s.f.) de Sonia Fritz, *Ana Mendieta* (s.f.) de Nereyda García-Férrez y Kate Horsefield, y *Café Norte y Sur* (s.f.) de María Victoria Maldonado.

Al considerar las dos producciones filmicas, hay que reconocer que las películas de ambas cineastas—las chicanas y otras U.S. latinas o estadounidenses—tratan temas socio-políticos y de género, y a la vez, se presentan a través de la lupa femenina ya que se centra en el mundo de la mujer. Estos temas son locales, regionales, nacionales y transnacionales, lo cual señala una aportación diversa en el cine latinoestadounidense. Además, en la mayoría, estas películas se producen en los años ochenta, década en que se forja la identidad latinoestadounidense o eulatina. De esa manera hubo una mutua influencia en la producción cultural.

Por otro lado, la diversa producción filmica de las eulatinas no pudo ser posible sin la contribución pionera de las cineastas latinoamericanas al sur del Río Grande. En el caso de Lourdes Portillo, ella se formó como cineasta cuando había surgido y tenía gran resonancia en el sudoeste y los Estado Unidos el Nuevo Cine Latinoamericano, inclusive la obra de varias cineastas feministas latinoamericanas; éstas dejaron su marca estética dentro del cine alternativo chicano y norteamericano. Rosa Linda Fregoso señala que, como resultado del contacto entre las diferentes corrientes del cine revolucionario de América Latina y el cine estadounidense en los años setenta, una preocupación política inaugura la producción filmica de Lourdes Portillo y esa ha estado siempre presente en su

manera de conjugar el arte y la responsabilidad social (*Devil* 5-9). De manera que al aceptar tal postulación, podríamos estudiar y verificar que varias cineastas latinoamericanas influyeron de manera indirecta o directa no solamente en Portillo, sino también en Negrón-Muntaner y Solberg. Algunas cineastas latinoamericanas que influyeron en las chicanas y eulatinas son: Mari Carmen de Lara, Marcela Fernández Violante, Matilde Landeta, Águeda Martínez, Teresa Mendicutti, Mágara Millán, María Novaro, Teófila Palafox, Marisa Sistach y María Elena Velasco.⁸

D. Investigación existente de las obras cinematográficas bajo estudio:

Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican, The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme y Carmen Miranda: Bananas Is My Business

1. Frances Negrón-Muntaner

Por su parte, Frances Negrón-Muntaner en *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* propone un imaginario transnacional puertorriqueño donde se parte desde la recuperación de la memoria histórica y se proyecta en la pantalla grande todo la complejidad que acompaña a los puertorriqueños fuera y dentro de la isla. Desde un lente fotográfico y diferentes configuraciones, Negrón-Muntaner explora los espacios sociales donde habita la diáspora puertorriqueña, pues en

⁸ Véase: Norma Iglesias y Rosa Linda Fregoso, eds. *Miradas de Mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana, BC: El Colegio de la Frontera/Davis: Latina Research Center, 1998.

estas zonas de contacto⁹ es donde las culturas dominantes y periféricas se entrecruzan, chocan y aprenden a convivir juntas dentro de espacios reales o imaginados. Partiendo de “[t]he personal, reflexive (staged) documentary” (“Beyond Cinema” 62), Negrón-Muntaner nos presenta a Claudia, la protagonista del filme, quien es una fotógrafa que intenta encontrar el significado de ser una puertorriqueña que vive en Estados Unidos y, simultáneamente, emprende un diálogo con Puerto Rico. Como artista, Claudia usa una multiplicidad de representaciones poéticas para dialogar con el espectador y responder a las incesantes preguntas: ¿quiénes somos y ¿de dónde venimos los puertorriqueños? Desde las primeras escenas, Negrón-Muntaner sienta la base de lo que será la trama del filme. Conocemos así a la protagonista principal y nos enteramos que Claudia es lesbiana y, por su trasgresión sexual, ha tenido que “vivir siete años en exilio voluntario” en Estados Unidos (*B brincando el charco*).

En base a la estadía de Claudia en Estados Unidos, el imaginario transnacional que desarrolla como espacio de seguridad, “le permite a Claudia cuestionar la ideología del nacionalismo cultural puertorriqueño en la Isla, basado en la imagen heterosexista y patriarcal” (Peña-Jordan 31). En otras palabras, Negrón-Muntaner le da voz y privilegio al *otro*—afrodescendientes puertorriqueñas, lesbianas, homosexuales—de participar activamente en el rodaje del filme y desenmascarar el mito de la “gran familia puertorriqueña” el cual excluye a estos grupos y, al mismo tiempo, a los puertorriqueños nacidos al otro lado del charco o el mar Atlántico. En el artículo “Beyond the Cinema of the

⁹ Véase: Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone”, *Professions 91*, New York: MLA, 1991. 33-40.

Other or Toward Another Cinema” (1999) Negrón-Muntaner ahonda en las contradicciones sobre el significado de *home* u hogar, es decir, patria:¹⁰ del lugar, los desplazamientos, las migraciones y las diásporas. Para la crítica, esta problemática puertorriqueña surge de la exclusión de “at least four communities from the island’s nationalist imagination: Afro-Puerto Ricans, homosexuals, lesbians, and U.S.-born Puerto Ricans” (152). Negrón-Muntaner persiste en su insistencia de privilegiar y representar a estas voces y a estos cuerpos ocultos y asilenciados. A la crítica le preocupa desarrollar un concepto de patria, los desplazamientos, los recuerdos y las pérdidas, ya que el sentido del lugar/patria y de pertenencia da estabilidad a la persona. Es decir, según Marcos Becquer y Alisa Lebow en su artículo “Docudrag, or ‘Realness’ as a Documentary Strategy: Felix Rodriguez’s *One Moment in Time*” (1992) concordamos que el cine de Frances Negrón-Muntaner, como el de otros cineastas *queer*, ejemplifica “the deceptively simple cinematic strategy of allowing ‘the other’ to enjoy the

¹⁰ Para la definición de *home* u hogar (patria) véase: Frances Negrón-Muntaner, “Beyond the Cinema of the Other or Toward Another Cinema” (1999): “In *Brincando el charco*, the problematization of home stems from the exclusion of at least four communities from the islands nationalist imagination: Afro-Puerto Ricans, homosexuals, lesbians, and U.S.-born Puerto Ricans. In the insistence of representing those voices and bodies, I proposed a continuous questioning of the construction of home as the everyday practice of tolerance, and a rupture with dominant cinematic practices by Puerto Rican filmmakers. But mostly, cinema became a symbolic attempt to return “home” after a period of engaging in a filmmaking practice rooted in the “other.” A practice motivated by a political desire of finding a place as an ethnic subject in the United States. This last conceptualization was an alternative to understanding my stay in the United States as a form of exile-the condition in which the present is mortgaged to a future that will never be the past one yearns for-and to imagine new solidarities with multiple communities. The ethnification of my political location, which is nothing but a way of seeing and inhabiting the world as a decentered participant rather than as a protagonist, has been a crucial part of my critical position challenging totalizing discourses. However, due to my class and ethnic background, the cinema of the other became a cinema about certain Puerto Ricans in the United States. Puerto Ricans tendentially concentrated in poor neighborhoods, and whose cultural practices are often coopted as symbols of resistance by writers, filmmakers, and academics, whom, however, enjoy a privileged distance from the everyday lives of the people who live in these communities” (152).

privilege of dominating the filmic frame [which] can become a complex and noteworthy, if provisional, form of political critique and self-assertion, especially in view of the historic absence and marginalization that have shaped filmic and videographic representations of racial, ethnic, and sexual otherness” (“Beyond Cinema” 147). Al privilegiar y colocar en primer plano “al otro”, Negrón-Muntaner propone un imaginario transnacional innovador, tanto dentro de la isla como en Estados Unidos, que plantea discursos alternos sobre la historia oficial puertorriqueña, la sexualidad, las estructuras familiares y las relaciones de género. En consecuencia, Negrón-Muntaner subvierte imágenes heteronormativas tradicionalmente adscritas a las puertorriqueñas y puertorriqueños por sus compatriotas dentro y fuera de la isla. La cineasta logra reconfigurar y construir un significado alternativo al sentido de patria a través de 1) un cuestionamiento continuo de las prácticas diarias de intolerancia y 2) de una ruptura con las prácticas dominantes cinematográficas empleadas por cineastas puertorriqueños. De esta manera, tal como lo proponen Mohanty y Saldívar-Hull, Negrón-Muntaner logra abrir un espacio cinematográfico de posibilidades e imaginar “new solidarities with multiple communities” (Mohanty 152).

2. Lourdes Portillo

En la introducción a su libro *The Devil Never Sleeps and Other Films* (2001), Rosa Linda Fregoso propone que Portillo es una feminista orgánica del Tercer Mundo, “whose take on feminism is not informed by the consciousness-raising groups of the women’s liberation movement, much less by feminist academic theory” (10). Es decir, el feminismo de Portillo se asemeja al que

practicaban algunas mexicanas de clase explotada y marginada ya que éstas experimentan la lucha de género teorizada por Sonia Saldívar-Hull—el feminismo fronterizo. Tal feminismo popular lo define Fregoso de la siguiente manera:

honed in the trenches—on factory floors and in sweatshops, in the marketplace and in the fields, in the bedroom and in the streets; fine-tuned while [the women] clean floors, and cook, caring for wealthy homes and children, for their own children; living alone, with a loving partner, with an abusive husband. Theirs is not a feminism learned from books, but culled from the micro details and practices of everyday life. (11)

De hecho, el feminismo portillano se forja de la propia experiencia personal de la cineasta como esposa en un matrimonio tradicional, madre de tres hijos, feminista y mujer directora en un mundo tradicionalmente dominado por los hombres. Por lo tanto, con base en la propuesta teórica transnacional de Mohanty donde “it is the intersection of the various systemic networks of class, race, (hetero) sexuality, and nation, then, that positions us as ‘women’” (55), notamos que las tres cineastas de las películas bajo análisis en este estudio doctoral parten de un feminismo no esencialista.

Al principio de la película *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*, Lourdes Portillo decide regresar a su ciudad natal en el norte de México después de recibir una llamada telefónica donde le informan que su tío Óscar Ruiz Almeida se suicidó. Con este inesperado hecho, Portillo pasa a enfrentar un sin número de hechos que desde un principio la ponen en desequilibrio a causa de los valores provincianos que su familia todavía sigue al pie de la letra: “In this transnational situation, Portillo is subject to culturally specific discriminatory attitudes and practices against women and lesbians” (Yarbro-Bejarano 102). Todo

eso es ilustrado en las escenas donde entrevista a la tía que niega rotundamente la posible homosexualidad del tío Óscar. Lo mismo logran los comentarios de la amiga del tío Óscar, la cual afirma que si al hombre no se le da lo que quiere sexualmente, entonces tiene derecho a buscar sexo en otras partes y la esposa no debe reclamarle.

Al valerse de varias técnicas cinematográficas, Portillo subvierte el vasto sistema de valores mexicanos al usar específicos métodos de resistencia. Por ejemplo, ella cuestiona, indaga y pide explicaciones que los miembros de la familia a veces se niegan a dar. Según Sylvia Thouard, “[by] revisiting her family as the site of subject formation, she approaches identity as a becoming within social constructions and the current politics of globalization” (140). De hecho, Thouard concluye que el desplazo de la vida del tío Óscar tal como nos lo exhibe Portillo es un recorrido personal por parte de la cineasta y el documental examina tal proceso (140). Es decir, Portillo proyecta vía imágenes cinematográficas tal proceso al sacar a relucir los secretos de la familia y al hacer que salgan tales secretos a voces de la boca de los familiares: la posible homosexualidad del tío Óscar, los tratamientos de belleza que se hacía para mantenerse joven y los cambios en el testamento dos semanas antes de que se muere el tío.

En base a varios géneros narrativos, como leyendas, chismes y cuentos, surgen la directora en vivo, los sujetos filmados y los espectadores como agentes sociales potenciales. Vía el uso del *voice-over* o voz narradora, los espejos (supuesto reflejo de la realidad), la fotografía, además del formato de entrevista y el género documental yuxtapuesto con escenas dramáticas de una telenovela

mexicana, Portillo logra activar la memoria de los entrevistados, la de ella misma y la de los espectadores; al sintonizar la telenovela cada noche y participar en un pasatiempo favorito dentro de la sociedad mexicana. Portillo y su familia parecen estar sintonizando su propia vida luctuosa en la pantalla chica. La historia familiar de los Portillo, en realidad, sí es protagonizada y vista por la familia en la pantalla grande.

En el artículo “¿Quién es el diablo, cómo y por qué duerme? La lectura de una película chicana en México” (2001), Norma Iglesias presenta los resultados de la participación de varios espectadores mexicanos que vieron la película en el lado mexicano y justamente en la frontera. Desde el punto de vista mexicano, “uno de los aspectos más transgresores es el hacer público aspectos que pertenecen al mundo de lo privado, al mundo de lo familiar. En otras palabras, “la película no respeta el popular refrán mexicano que señala que la ropa sucia se lava en casa” (“Quién es el diablo” 281). Para Iglesias y la audiencia mexicana, es más importante el hecho de que sea una chicana la que rompa con tal tradición privada. Por otro lado, Portillo logra reinscribirse positivamente en el imaginario colectivo mexicano fronterizo al no seguir reproduciendo el estereotipo del chicano o la chicana pasiva. Es decir, a través del texto fílmico Portillo forja una imaginación transnacional diferente al imaginario mexicano sobre la chicana: explora abiertamente las contradicciones de la familia y deja de aceptar la hegemonía patriarcal. Contrarresta así la imagen estereotipada del chicano o chicana producida por los medios de comunicación, y en particular el cine de Hollywood, los cuales exhiben, en la mayoría de los casos, a los chicanos como

pandilleros, ingenuos y/o pobres con una problemática identitaria que nunca logran rebasar.

3. Helena Solberg

Por su parte, la directora de cine brasileña Helena Solberg hace un excelente trabajo al recuperar vídeos, cortes de periódico y otros comunicados en el documental sobre el icono de Carmen Miranda. La película *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* muestra a la cantante mejor conocida en Estados Unidos como la *Tutti-Frutti Woman* o Mujer Tutti Frutti. Carmen Miranda se proyectó internacionalmente cuando en 1939 la descubre Lee Shubert en uno de sus viajes al Brasil mientras ella se presentaba en el Casino da Urca en Río. De hecho, para los 1930 Carmen Miranda era ya una estrella dentro del Brasil propio. Por su parte, Shubert necesitaba una atracción exótica para su obra teatral en Broadway e inmediatamente la contrató y se la llevó a Nueva York. Carmen Miranda, en la cúspide de su carrera, es un “ícone de ambas culturas e que, na opinião da cineasta, foi mais forte até para o imaginário norte-americano” (Tavares 34). El documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* forma parte de un contexto sociopolítico y, a la vez, traza un panorama de la vida y obra de la actriz y cantante a través de la búsqueda de la identidad.

Por medio del documental, Solberg logra reconstruir a Carmen Miranda (su vida, su obra) y le otorga un lugar y legado importantísimo en el imaginario transnacional. Así lo reconoce la crítica Mariana Ribeiro da Silva Tavares: “sua integridade, sua história e sua importância como embaixadora do Brasil que, de forma pioneira, levou a música brasileira para o Estados Unidos e criou um jeito

particular de interpretar nossas canções” (35). A nuestro parecer, Solberg intenta devolverle a Carmen Miranda su historia y reconstruirla como parte de un imaginario tanto brasileño como estadounidense. Es decir, el documental plantea la transnacionalización de Carmen Miranda y lo trascendente de una artista fenomenal que fue manipulada por el gobierno brasileño tanto como por el estadounidense durante cierta época histórica.

Por otra parte, Helena Solberg vivió 30 años en Estados Unidos y realizó 11 documentales que investigan las relaciones de Estados Unidos y América Latina—algunos de ellos sobre el Brasil (Tavares 12). Acerca del lanzamiento de la película *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* en Brasil y en Estados Unidos existen varios artículos publicados en revistas y periódicos, pero en el ámbito académico no hay ningún estudio sobre este filme. Por otro lado, existen dos textos importantes sobre Solberg. En 1986 Julianne Burton publicó su libro *Cinema and Social Change in Latin America* en donde entrevista a varios cineastas latinoamericanos y una de las entrevistadas es Helena Solberg. En el 2007 Mariana Ribeiro da Silva Tavares presenta su tesis doctoral “Poesia e reflexividade na produção três documentaristas brasileiros contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho” donde analiza el proceso de creación en los documentales de estos tres cineastas brasileños. Tavares se da la tarea de identificar puntos en común y divergentes en la creación estética de estos cineastas.

En general, a la obra cinematográfica de Solberg la imbuye una perspectiva ideológica y la mujer siempre está, como personaje principal, al centro del filme.

E. Marco teórico

Para diseñar y aplicar un método crítico, nos valemos de la teoría sobre el *transnational imaginary* o imaginación transnacional como propuesta por Chandra Talpade Mohanty y Sonia Saldívar-Hall en sus trabajos críticos acerca de un feminismo históricamente situado en los intersticios fronterizos de la mujer tercermundista. A continuación, se dan particularidades de tal transnacionalismo, marcando una transición teórica en la crítica chicana de la perspectiva *Borderlands* o frontera a una transnacional y feminista.

En su obra *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literatura* (2000), Sonia Saldívar-Hull desarrolla una contextualización sociohistórica de la lectura de los trabajos de Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros y Helena María Viramontes, plantea la importancia de interpretar la escritura testimonial y auto-biográfica con base en que en esos géneros narrativos se encuentra la historia de un pueblo. Saldívar-Hull postula una teoría del feminismo la cual abarca una multiplicidad de experiencias y le da por nombre *feminism on the border* o feminismo fronterizo donde se afirma un alineamiento y solidaridad de las chicanas con las mujeres del Tercer Mundo. De hecho, para la crítica tejana la posición de sujeto existe y se desplaza dentro de los intersticios de las fronteras nacionales.

Por su parte, Chandra Talpade Mohanty, en su libro *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2003), señala los lazos transnacionales que comparten las mujeres del mundo en base a una lucha femenina incesante y la necesidad de renegociar la política de la identidad. Mohanty trata de dar sentido a su propia identidad dentro del marco de la política de localidad y siempre reconoce los siguientes principios: “no one ‘becomes woman’ (in Simone de Beauvoir’s sense) purely because she is female” (55). De hecho, las ideologías sobre el ser mujer tienen tanto que ver con clase y raza así como con la sexualidad (Mohanty 55). Además, Mohanty afirma que tales ideologías surgieron durante el periodo de esclavitud estadounidense: “Thus during the period of American slavery, constructions of white womanhood as chaste, domesticated, and morally pure had everything to do with corresponding constructions of black slave women as promiscuous, available plantation workers” (55) y por tal razón la intersección de varios sistemas de redes con base en la clase, la raza, la (hetero)sexualidad y la nación, es lo que nos posiciona como “mujer” (Mohanty 55). Es decir, Mohanty está interesada en las prácticas globales que usan las mujeres para dar sentido a sus vidas y cómo tales acciones afectan a la sociedad en la que viven y a los vínculos transnacionales que se pueden crear con otras mujeres en el mundo. Vemos esta propuesta reconfigurada en las tres protagonistas de las películas bajo consideración ya que ellas no siguen el patrón feminista tradicional europeo ni tampoco son un grupo homogéneo.

Acerca de la diversidad de identidades y sus innumerables etiquetas, Mohanty recuerda las negociaciones transnacionales que ha tenido que reconfigurar

según su propia localidad. La crítica creció en la India y ahí la reconocen como hindu. Mientras impartía cursos en la preparatoria en Nigeria, la consideraban extranjera. Cuando hizo su investigación en Londres, la categorizaban como negra. Como profesora en una universidad estadounidense, se le considera mujer asiática. En Norte América también ha sido una resident *alien* o extranjera con pasaporte de la India. Al convertirse en ciudadana estadounidense su categoría racial cambio dramática y negativamente después de los ataques terroristas al World Trade Center y al pentágono el 11 de septiembre (Mohanty 190).

En el caso de los eulatinos en los Estados Unidos, ellos representan de diferentes y múltiples maneras un proceso migratorio y la vida en los intersticios fronterizos. Logran simbolizar los efectos de los intersticios en el sujeto y los correspondientes desplazamientos a través de diferentes textos (literarios, filmicos o artísticos) y reconocen que su permanencia en Estados Unidos no es temporal. A través de estos reconocimientos, los eulatinos “van más allá de sus fronteras geográficas para confrontar nuevas configuraciones socio-espaciales que influyen en diferentes aspectos de sus vidas” (Campos Brito 24). Por ende, se abren a nuevos espacios imaginarios como lo transnacional véase: Sonia Saldívar-Hull.

Los personajes femeninos de las películas bajo estudio representan la diversidad identitaria de los eulatinos vía la historicidad y las cuestiones económicas, sociales y políticas presentadas en las narrativas. Como diría Mohanty, niegan aquellas construcciones ideológicas tradicionales etnocéntricas que se enfocan en los rasgos esenciales de la mujer de color y le adjudican el rol de víctima, pues tal rol sólo conduce a una devaluación de la mujer a razón de que

la convierte en un sujeto pasivo y sin agencialidad. Para Mohanty, la agencialidad y la resistencia centran la lucha de la mujer. Afirma la crítica, “resistence inheres in the very gaps, fissures, and silences of hegemonic narratives. Resistance is encoded in the practices of remembering, and or writing” (55). En nuestro trabajo, esta praxis está presente en las imágenes cinematográficas y los marcadores lingüísticos que emplean las directoras. En un elemento relacionado, Mohanty subraya que el feminismo occidental fracasa en tanto que proyecta una imagen de la mujer como mero sujeto (u objeto) monolítico y, en consecuencia la mujer queda homogeneizada y su diversidad es completamente ignorada. Contrario a eso, la propuesta de Mohanty subraya no sólo la diversidad de la mujer tercermundista, sino también una constante lucha transnacional, sea ésta política, económica, sociológica u otra.

En *Feminisms on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*, Sonia Saldívar-Hull propone, por su parte, un feminismo que trasciende identidades étnicas y rebasa fronteras nacionales. La crítica sitúa su trabajo dentro y, a veces, en contra de la producción cultural del hombre chicano, el feminismo euro-estadounidense y los estudios subalternos; lo hace para marcar y delinear las historias, políticas y prácticas de oposición y liberación del feminismo fronterizo. Como efecto, este feminismo contrarresta el racismo, la explotación económica, la opresión de género, el hetero-sexismo y la homofobia. Lo hace de tal manera que avanza una articulación política solidaria entre todas las mujeres. Saldívar-Hull señala: “In today’s conservative climate, little has changed in the popular representation of feminism: for too many people in our communities, feminism in

any form—materialist, radical, liberal, lesbian, or heterosexual—is still considered ‘White’” (34). Como solución, propone un feminismo por parte de la chicana que deconstruya las fronteras erigidas por el feminismo eurocéntrico ya que “[the former] extends the borders of what is considered legítimamente político” (Saldívar-Hull 46). De manera similar, Mohanty va más allá de una visión simplista y los supuestos rasgos esenciales de la mujer. Es decir, Mohanty comparte, y expande de manera transnacional, la visión de Saldívar-Hull: aquella cree que es imperativo desarrollar una política de solidaridad dentro de la cual el cruce de fronteras se hace necesario; esto siempre está vigente en su escritura y, además, parte desde lo personal. De hecho, lo personal está entrelazado con lo histórico y desde ese entrelace parten las tres películas que analizamos. Nuestro objetivo es mostrar cómo las protagonistas de estas películas configuran la imaginación transnacional con respecto a los conceptos de historicidad, identidad, feminismo, hispanidad y latinidad. Las protagonistas de cada filme viajan más allá de su frontera geográfica para generar nuevas configuraciones socio-espaciales que influyen en diferentes aspectos de su vida. Por ejemplo, encuentran una imagen de sí misma como mujer, una búsqueda por una patria actual o imaginada además del uso de marcadores lingüísticos que sirvan de herramienta para reconfigurar una nueva identidad sexual, cultural y transnacional.

Para expandir aún más nuestro método crítico, tomamos en cuenta la teoría propuesta por Ramón Saldívar en *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary* (2006) la cual, en términos generales, define la imaginación social en la forma en que la gente imagina su existencia—

local, nacional o global—dentro de la sociedad y, además, la informan también conceptos críticos sobre la identidad y el sujeto fronterizo. Tal imaginación y tales conceptos complementan y enriquecen nuestro método ya esbozado arriba vía Saldívar-Hull y Mohanty.

F. División de capítulos

El capítulo I intitulado “El imaginario transnacional de las eulatinas en las películas *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994), *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1996), y *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994)”, sirve de introducción sobre la formación de las directoras y su transformación en cineastas trasnacionales. Se da el contexto nacional e internacional bajo el cual se forman y producen sus filmes. Se enfoca el temprano interés y el éxito de cada una en el cine trasnacional. Se reconoce la reacción de los críticos a la obra de cada cineasta. También se toma en cuenta la producción de varios cines durante esos años: principalmente el anglo-americano, el latinoamericano y el chicano.

En el capítulo II, “El transnacionalismo y el documental transnacional como métodos críticos para interpretar obras transfronterizas”, se desarrolla el marco teórico para poder llevar a cabo el análisis y la interpretación de las películas seleccionadas. Además de explorar el documental como género, este capítulo se enfoca en la imaginación transnacional feminizada como desarrollada en la producción filmica de Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg. Para ello, se parte desde las propuestas teóricas de Sonia Saldívar-Hull y Chandra Talpade Mohanty, contextualizándose históricamente así el

transnacionalismo. Asimismo consideramos la propuesta de Michael Smith y Luis Eduardo Guarnizo acerca de la globalización manipuladora y la migración transnacional y por parte de Jamil Khader la definición de un feminismo transnacional. Paralelamente hacemos una revisión de la teoría sobre el cine documental encabezada por Bill Nichols y revisamos la definición contemporánea del cine documental de Patricia Aufderheide.

En el capítulo III, “Al otro lado del charco: el mito de la gran familia y el imaginario transnacional liberatorio de una puertorriqueña fronteriza”, se analiza *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* de Francés Negrón-Muntaner. Dentro de una interpretación crítica transnacional, se da el panorama del cine puertorriqueño cuando ocurre la producción de la cineasta, marcando el interés, el inicio y el éxito de ciertas obras puertorriqueñas dentro y fuera de la isla. Se examina cómo estas obras ilustran la práctica migratoria y los ajustes y negociaciones que exige el retorno a Puerto Rico por parte de la respectiva protagonista; desde el transnacionalismo, se aplica la propuesta crítica de Chandra Talpade Mohanty. De hecho, Negrón-Muntaner logra re-escribir la historia del pueblo puertorriqueño desde la perspectiva del sujeto fronterizo y transnacional. La obra de la cineasta no solamente logra representar a sujetos subalternos, sino que ofrece propuestas cinematográficas alternas para la representación de los mismos. Además, se considerará la labor intelectual de Negrón-Muntaner, pues de las tres cineastas, ella ha aportado al campo literario y político así como a la crítica cultural. Sus investigaciones principales abarcan la sexualidad, el

colonialismo, el nacionalismo, la emigración puertorriqueña y latina, y las comunidades diaspóricas.

El capítulo IV, “*The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme: subvertido el imaginario mexicano sobre la chicana*”, analiza el texto fílmico *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* de Lourdes Portillo. Se enfoca en cómo la protagonista usa su experiencia migratoria y los ajustes y negociaciones que exige el retorno al país de origen para transgredir el rol sumiso de la chicana. Para nuestra tarea crítica, acudimos a Saldívar-Hull y su “theory of feminism that addresses a multiplicity of experiences” (49) en otras palabras, el feminismo fronterizo.

En el capítulo V, “Carmen Miranda y Helena Solberg: la creación del icono brasileño transnacional de la mujer Tutti Frutti”, se analiza el documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* de Helena Solberg. Se contextualiza en relación paralela a la producción cinematográfica brasileña y como parte de la formación de la cineasta, examinándose los filmes transnacionales con respecto al interés y la práctica de la directora Helena Solberg. Se examinan cómo este filme coloca en primer plano un icono cultural brasileño enmarcado por la sociopolítica y la economía y cómo tal icono lo corporiza actriz Carmen Miranda. Por lo tanto, aplicamos un análisis feminista al documental. Como ha afirmado Chandra Talpade Mohanty,

“Feminist analysis has always recognized the centrality of rewriting and remembering history, a process that is significant not merely as a corrective to the gaps, erasures, and misunderstandings of hegemonic masculinist history but because the very practice of remembering and rewriting leads to the formation of politicized

consciousness and self-identity. Writing often becomes the context through which new political identities are forged” (78).

De hecho, los espectadores y las espectadoras somos las que interpretamos el filme, lo contextualizamos e historizamos desde nuestra lupa feminizada e informada para reconocer las reducciones, cosificaciones y borrones por parte de los discursos masculinistas.

El capítulo VI, “El imaginario transnacional en el cine eulatio y latinoamericano: una producción cultural arraigada y resonante”, sirve de conclusión sobre la producción fílmica transnacional, los logros de las cineastas seleccionadas y la reacción de la crítica. Se plantean asimismo posibles estudios futuros.

CAPÍTULO 2

EL TRANSNACIONALISMO Y EL DOCUMENTAL TRANSNACIONAL COMO MÉTODOS CRÍTICOS PARA INTERPRETAR OBRAS TRANSFRONTERIZAS

Introducción

Al inicio de nuestro estudio, enfrentamos la necesidad de formular un método para estudiar un ascendente corpus de obras transnacionales eulatinas. En la actualidad hay una fuerte producción literaria y cultural transnacional donde, en la mayoría de las obras, él o la protagonista se mueve entre fronteras reales o imaginadas y, a la vez, está anclada/o en un espacio dual geográficamente específico y su identidad está ligada a dos o más espacios. Tal producción, además, logra reinventar un sentido de *homeland* o patria conectado al país de origen y al país receptor. Los creadores de textos transnacionales se insertan además como personajes en la narrativa y son sujetos activos que se mueven fácilmente entre un país y otro para resolver cuestiones personales, políticas, sociales o económicas. Ellos son testigos oculares de los hechos a ambos lados de las fronteras que cruzan.

Escrito desde la perspectiva de un chicano, la obra *Mayan Drifter: Chicano Poet in the Lowlands of América* (1997) logra trascender fronteras reales e imaginadas: el sujeto realiza un viaje de norte a sur y llega hasta la selva lacandona, un espacio habitado por las últimas generaciones de los maya. Es decir, el narrador hace un recorrido por el México desconocido y se inserta en la narrativa para participar de manera activa en el desarrollo de un imaginario

transnacional. Como otros escritores transnacionales chicanos y mundiales, Juan Felipe Herrera propone reinventar México y su posición como sujeto minoritario en los Estados Unidos.

Por otro lado, el chicano eusalvadoreño Rubén Martínez hace hincapié en el hecho de que vive múltiples realidades y siempre anhela conocer al *otro*. Su libro *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City, and Beyond* (1992) recopila sus vivencias tanto en el norte (Estados Unidos) como al sur (México y El Salvador) y vice versa. Martínez toma siempre en cuenta que a veces tiene que ser norteamericano en Centroamérica y centroamericano en Estados Unidos. Al ser un transmigrante letrado, él tiene la capacidad y la habilidad de moverse con facilidad a los dos lados de unas fronteras diferentes.

A nivel sociocultural, la organización Hermanas en la Lucha reunió a chicanas, latinas e indígenas estadounidenses y a un grupo de indígenas chiapanecas para idear y aplicar alianzas estratégicas donde las diferencias compartidas pueden llevar a una posible transformación transnacional. Los vínculos que se crearon a través de esta organización ofrecen un acercamiento al feminismo transnacional en una era global.

Similar a los textos transnacionales de arriba, existen muchas otras obras eulatinas. En su disertación doctoral, Rosa Cecilia Campos Brito concluye que las obras de Julia Álvarez, Achy Obejas y Frances Negrón Muntaner articulan nuevas etnicidades en un contexto contemporáneo transnacional. A través de sus obras, ellas dan un nuevo significado al concepto complejo de la nación vía la narrativa y los personajes anclados en tiempos y espacios específicos aunque

significativamente separados. Las nuevas obras transnacionales abarcan una multiplicidad de imaginarios y subvierten el sentido tradicional de quién es chicano, dominicano, salvadoreño, cubano, puertorriqueño o angloamericano. Todos estos elementos están también presentes en el cine de la mujer chicana y eulatina.

Hipótesis

La producción cinematográfica de la chicana es muy diversa. Aparte de eso, dentro de esa diversidad existen filmes que ocupan un espacio donde la protagonista se mueve en dos o más países. De hecho, Lourdes Portillo (n. 1944) ha filmado películas donde trata las luchas féminas de otros países.¹¹ Ella práctica la solidaridad con cineastas oriundas de países del llamado Tercer Mundo. Por lo tanto, es meritorio hacer un estudio de esa visión internacional por parte de Portillo y la mejor manera de estudiar su internacionalismo es con base en algunas de sus obras relacionadas a otras cineastas tercermundistas como la puertorriqueña Frances Negrón-Muntaner (n. 1966) y la brasilera Helen Solberg (n. 1942); tal estudio nos acerca al transnacionalismo como el mejor método crítico para nuestro estudio. A nuestro parecer, la teoría transnacional ha surgido para estudiar obras híbridas surgidas de la producción nacional o étnica y hechas por cineastas ancladas a por lo menos dos espacios geográficos. Por lo tanto, para entrar de lleno en los reconocidos teóricos del transnacionalismo partimos de la contribución de Sonia Saldívar-Hall a la transfronterización de la literatura

¹¹ Véase: Lourdes Portillo, *Señorita extraviada*, 2001, New York: Women Make Movies, y Lourdes Portillo y Susana Muñoz, *Las Madres: The Mothers of Plaza de Mayo* (1986), Santa Monica: Direct Cinema Limited.

chicana, Chandra Talpade Mohanty a un imaginario transnacional, Michael Smith y Luis Eduardo Guarnizo a la globalización manipuladora y la migración transnacional, y de Jamil Khader a la definición de un feminismo transnacional. Conjuntamente hacemos una revisión de la teoría del cine documental encabezada por Bill Nichols y revisamos la breve definición del cine documental de Patricia Aufderheide.

A. Una diversa producción cultural chicana y la búsqueda de un método para interpretar obras transfronterizas: de Sonia Saldívar-Hull a Ramón Saldívar

1. Sonia Saldívar-Hull: una producción chicana transfronteriza y la búsqueda de un método “transnacional”

En su obra *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature* (2000), Sonia Saldívar-Hull sitúa sociohistóricamente su lectura de los trabajos literarios de Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros y Helena María Viramontes, proponiendo la importancia de interpretar la escritura testimonial y auto-biográfica con base en que en esos géneros narrativos se encuentra la historia de un pueblo. Saldívar-Hull postula una teoría del feminismo la cual abarca una multiplicidad de experiencias y le da por nombre *feminism on the border*, o feminismo de la frontera, donde se reconoce la existencia de un alineamiento y una solidaridad de las escritoras chicanas con las mujeres del Tercer Mundo. De hecho, para la crítica tejana existe un sujeto y ciertos fenómenos que se desplazan dentro de los intersticios de las fronteras nacionales y generan una multiplicidad de experiencias.

Es decir, Sonia Saldívar-Hull propone un feminismo que trasciende identidades étnicas y rebasa fronteras nacionales. La crítica sitúa su trabajo dentro y, a veces, en contra de la producción cultural del chicano, el feminismo euro-estadounidense y los estudios subalternos; lo hace para marcar y delinear las historias, políticas y prácticas de oposición y la liberación feminista en la frontera. Como efecto, ese feminismo liberatorio contrarresta el racismo, la explotación económica, la opresión de género, el hetero-sexismo y la homofobia. Lo hace de tal manera que avanza una visión política solidaria entre todas las mujeres. Saldívar-Hull señala que en la actualidad el clima conservador permea a nivel social y que poco a cambiado en lo que concierne a la popular representación del feminismo, pues “for too many people in our communities, feminism in any form—materialist, radical, liberal, lesbian, or heterosexual—is still considered ‘White’” (34). Como solución, propone un feminismo de la chicana que deconstruya las fronteras establecidas por el feminismo eurocéntrico ya que “[the former] extends the borders of what is considered legitimately political” (Saldívar-Hull 46). De hecho, lo personal está entrelazado con lo histórico y, desde ese entrelace, parten las tres películas bajo consideración: *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994), y *The Devil Never Sleep/ El diablo nunca duerme* (1994) y *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994). Nuestro objetivo es mostrar cómo las directoras, vis-à-vis las protagonistas de estas películas, configuran el imaginario transnacional con base en ciertos conceptos como los cuales marcan la historicidad, la identidad, el feminismo, la sexualidad, la hispanidad y la latinidad. Las protagonistas de cada filme viajan

más allá de su frontera geográfica para generar nuevas configuraciones socio-espaciales que influyen a diferentes niveles de la vida. Por ejemplo, cada una encuentra una imagen de sí misma como mujer, participa en una búsqueda por un hogar o patria actual o imaginada y hace uso de marcadores lingüísticos que sirven de herramienta para reconfigurar una nueva identidad sexual, cultural y transnacional. Como sujetos transnacionales las directoras, y por extensión las protagonistas, de los filmes logran entablar un diálogo desde dentro y fuera de los Estados Unidos.

El propósito de Saldívar-Hull es de reconsiderar el posicionamiento dialéctico de las chicanas en la frontera el cual requiere diferentes estrategias para llenar los espacios vacíos de una historia silenciada no sólo como mujeres de descendencia mexicana y clase obrera, sino como lesbianas y heterosexuales (34). Saldívar-Hull cree en la importancia de considerar el género y la sexualidad ya que son puntos centrales en los proyectos liberatorios y de oposición.

La crítica tejana también reconoce la necesidad de desarrollar ciertos lazos de solidaridad con respecto al feminismo de la frontera: “They construct ‘an identity and a politics’ with which they confront a different history—as racialized women, as mestizas, literally as peoples of ‘mixed blood’—and all that mestizaje implies in sexual, historical, and material terms in the United States” (41). En su estudio Saldívar-Hull interpreta las obras de unas escritoras que se autorreconocen, por un lado, como chicanas feministas altamente conscientes de su origen de clase obrera y, por otro, como residentes de unas fronteras simbólicas e imaginadas. Además, como *women of color*, o mujeres de color, viven una

conciencia de sujeto transétnico y transfronterizo. Según Saldívar-Hull, las chicanas se apropiaron del término porque es una designación política la cual expresa solidaridad con mujeres que comparten historias similares bajo el racismo, la explotación de clase y dominación cultural dentro de Estados Unidos (46). De hecho, esta hermandad va más allá de compartir una lengua (Saldívar-Hull 46). Asimismo, afirma Saldívar-Hull, al leer la literatura escrita en los países del Tercer Mundo, reconocemos las conexiones entre esas escritoras y las chicanas feministas. Tales escritoras, al igual que las chicanas, buscan un discurso crítico feminista que adecuadamente pueda considerar su posición como mujer bajo una opresión múltiple. Como resultado de esta búsqueda discursiva, las chicanas feministas “are finding their own organic intellectuals” (Saldívar-Hull 46).

Aún más, Saldívar-Hull identifica ciertos lazos socioculturales que comparten las *U.S. Latinas*, o eulatinas, con sus compañeras latinoamericanas. La crítica señala que las eulatinas tratan temas comprometedores que van más allá de la diáspora cultural. Las chicanas expresan su solidaridad con Domitila Barrios de Chungura, Rigoberta Menchú, y Elvia Alvarado, las que con sus testimonios mostraron la explotación y masacre de sus pueblos en Bolivia, Guatemala y Honduras. Según Saldívar-Hull, con sus testimonios estas feministas fronterizas lograron contextualizarse dentro de una historia literaria global (48). En conjunto, y a través del desarrollo de los vínculos transnacionales, Saldívar-Hull nos ofrece la posibilidad de concebir a la mujer chicana como sujeto protagónico de su propia historia.

Por otro lado, al considerar a las mujeres estadounidenses tercermundistas, Saldívar-Hull aclara que las eulatinas no son un grupo homogéneo y necesitan alejarse de privilegiar la opresión de una sobre la otra: “As women whose daily existence confronts institutionalized racism, class exploitation, sexism, and homophobia, U.S. Third World women do not enjoy the luxury of privileging one oppression over another” (48). Las directoras bajo estudio comparten tal propuesta: en cuanto a su película *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*, Negrón-Muntaner propone un discurso liberatorio justo cuando la protagonista del filme se sale de Puerto Rico y se auto-exilia en Philadelphia. Portillo, a su vez, logra vía su película *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* cuestionar, desde la óptica de una chicana, examina las tradiciones sexistas inherentes en la institución de la familia tanto como la vida y la muerte de su tío; de esta manera, Portillo se aproxima al análisis de Saldívar-Hull sobre la escritora chicana Helena María Viramontes quien, según la crítica tejana, “deconstructs a monolithic Chicano familia, she crosses the border south of Mexico to create a political familia” (127). Por su parte, en su película *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, Solberg nos presenta la vida de una mujer fronteriza quien fue explotada en una sociedad patriarcal y luego asumió, vía la práctica artística, una posición global. De manera transnacional, se puede también aplicar un análisis similar al que se aplica a la obra de Viramontes.

Según Saldívar-Hull, la narrativa de Viramontes toma una decisión política la cual “gives voice to three women linked not so much through their filial relationship as through their affiliation as oppressed and exploited border

women in a transglobal patriarchal society” (138). Es más, al establecer un alineamiento con las mujeres del Tercer Mundo, la mujer chicana como sujeto existe en los intersticios de las fronteras nacionales. De hecho, tal posicionamiento da lugar a una concientización basada en el recuperar la memoria histórica y el lugar de la mujer en esa historia borrada. Para Saldívar-Hull, se trata del feminismo anzaldiano ya que éste existe “in a borderland grounded in but not limited to geographic space; it resides in a space not acknowledged by the dominant culture. [Anzaldúa] uses the border as an organizing metaphor for Chicanas living in multiple worlds, multiple cultures, and employs border discourse to describe the borderlands inhabitants” (67). Desde esa perspectiva, tal como lo propone Saldívar-Hull en su estudio sobre varias renombradas escritoras chicanas, las directoras bajo estudio producen un discurso contrahegemónico que enfrenta la reproducción falocéntrica de dominación. Tanto las escritoras como las cineastas crean puentes transnacionales e interrumpen géneros e historias tradicionales en la representación de sus sujetos protagónicos.

A nuestro parecer las directoras bajo estudio exhiben un feminismo chicano de la frontera similar al de las escritoras en el estudio por Saldívar-Hull; según la crítica, tales escritoras “articulated in nonsanctioned sites of theory: in the prefaces to anthologies, in the interstices of autobiographies, and in the cultural artifacts themselves” (161). Por lo tanto, la mujer, sea ésta chicana, puertorriqueña o brasileña, surge como la protagonista de su propia historia y como sujeto activo en la recuperación de la memoria histórica. Es decir, el

feminismo que practican estas directoras trasgrede fronteras geopolíticas y logra configurar un imaginario transnacional eulatinio.

En resumen, Sonia Saldívar-Hull propone un transnacionalismo como método hermenéutico. El transnacionalismo revela que la posición de sujeto de la chicana, y por extensión el de la mujer del Tercer Mundo, existe y se desliza entre los intersticios de las fronteras nacionales, trayendo al juego múltiples experiencias que toman lugar en unas fronteras simbólicas e imaginadas. Una marcada necesidad de usar tal método para interpretar obras chicanas y eulatinas transfronterizas avanza la afirmación política solidaria. En base a esta aseveración, los lazos de solidaridad establecen una identidad y una política bajo las cuales se confronta una historia diferente. Al deconstruir posicionamientos opresivos, hacen uso de diferentes estrategias para dar voz a lo asilenciado ya que lo personal está entrelazado con lo histórico y la complejidad de la subjetividad de la chicana. Por lo tanto, es imperativo considerar el género y la sexualidad pues son puntos centrales en los proyectos liberatorios y contestatarios en la vida de las eulatinas. El método teórico de Saldívar-Hull ofrece una concientización ya que sitúa a la mujer en la historia borrada y, desde ese espacio, la voz fémica cuenta sus historias que producen un discurso contrahegemónico. Como sujetos activos, logran crear puentes transnacionales para reconstruir géneros e historias tradicionales. De esa manera, la mujer logra posicionarse como sujeto protagónico de su propia historia.

2. Anna Sampaio y el feminismo transnacional en una era global

La sofisticada visión fronteriza y transnacional de Sonia Saldívar-Hull puede enfrentar contradicciones y desafíos a nivel de la práctica social concreta. En el artículo “Transnational Feminisms in a New Global Matrix” (2004), Anna Sampaio examina las experiencias de las mujeres de color y su enfrentamiento—vía formas de organización transnacional—con la globalización y los cambiantes ámbitos políticos y económicos. Sampaio también trata las teorías de “oppositional consciousness among U.S. Third World Feminists” y, dentro de la crítica feminista poscolonial contra la globalización, traza los delineamientos del feminismo transnacional los cuales pueden ser útiles para las mujeres cuando enfrentan jerarquías de raza, clase y género (181). Tal exploración teórica surge de la participación de Sampaio con un grupo de mujeres chicanas e indígenas de Colorado y Nuevo México el cual estableció una organización llamada Hermanas en la Lucha para realizar el deseo de crear alianzas con mujeres indígenas de Chiapas: “they hoped [to] enable linkages among third world women in resistance across boundries of space, geography, language, class and culture” (182). La intención de Sampaio y las demás mujeres partícipes en esta organización estadounidense era de que el viaje y el encuentro fuera “an extension of the historical, locations that [they] imagined both populations of women shared because of the common ways [their] lives had been structured by the forces of colonialism, racism, patriarchy, ethnic/cultural genocide, economic exploitation and, increasingly, globalization” (183). Sin embargo, tuvieron que reinterpretar su

imaginario sobre las posibles alianzas que podían desarrollar con las mujeres indígenas.

Sampaio señala los puntos claves y centrales a su estudio los cuales incluyen las conexiones y los lazos desconectados e informados por el feminismo transnacional (184). Según Sampaio, la organización Hermanas en la Lucha buscaba crear “a position akin to what Emma Pérez (1999) describes as a ‘3rd space feminism’; that is, a place in which to recover a history of shared experiences that had been lost in the writing of Chicano and Latino history” (188). En base a eso, la organización Las Hermanas en la Lucha interpretó la lucha de las mujeres en Chiapas como semejante a la lucha de resistencia por las chicanas. Como féminas de color en EE.UU. quienes enfrentan diariamente expresiones del privilegio blanco, ellas reconocían el estatus racial subordinado del pueblo indígena mexicano; sin embargo, no fue hasta que llegaron a Chiapas, “and were referred to by some of the indigenous women as ‘ladinas’ (a term emphasizing whiteness and a clear demarcation from the term ‘indígena’ that women used to refer to each other) that the strength of this parallel was challenged” (189). Este fue el primer punto de divergencia ya que las chicanas no se autorreconocían como pertenecientes al grupo privilegiado de ladinas. Ellas creían que al compartir un estatus de sujeto oprimido podían fácilmente entablar nexos y crear coaliciones con las indígenas de Chiapas.

El proyecto de Las Hermanas en la Lucha nos muestra una manera bajo la cual las mujeres chicanas e indígenas norteamericanas han expandido el espacio de la globalización para establecer y desarrollar vínculos transnacionales y han

colaborado e insistido en su apoyo aun cuando han habido tensiones y contradicciones con las mujeres indígenas mexicanas (Sampaio 196). Para Sampaio, el feminismo transnacional, en base a una conciencia contestataria y su subjetividad descentrada, provee una plataforma para colaborar y comprometerse en ambos espacios nacionales:

oppositional and differential mode of consciousness with a subjectivity that is decentralized and strategic, and which expresses agency in varying forms of political activity from strikes to international forums and even the exchange of information across the telephone, fax and the Internet. (199)

Desde nuestra perspectiva, podemos añadir aquí otras actividades políticas para facilitar el intercambio de información, por ejemplo, el documental, la cámara fotográfica y la cámara grabadora. Como las enumeradas por Sampaio, éstas crean lazos transnacionales que aportan a la formación de un imaginario transnacional diferente.

El estudio de Sampaio se ancla precisamente en el feminismo transnacional para interpretar la experiencia de su propia interacción y la de las participantes de la organización Hermanas en la Lucha con comunidades de mujeres indígenas chiapanecas. En particular, Sampaio hace hincapié en las teorías de *oppositional consciousness*, o conciencia contestataria, y a la crítica poscolonial feminista y globalizada para llegar a varias conclusiones después que fue testigo ocular de las experiencias de unas mujeres de color quienes enfrentan la globalización tanto como los cambiantes ámbitos políticos y económicos. Al organizarse de manera transnacional, ambos grupos de mujeres establecieron vínculos transnacionales y crearon coaliciones (vía lazos y conexiones) antes

desconectados por el feminismo tradicional, trazando así delineamientos transnacionales feministas.

3. El imaginario transnacional de Ramón Saldívar

Por su parte, en *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary* (2006), Ramón Saldívar propone una imaginación transnacional como “an epistemically valuable way of describing our place in the world and understanding the meanings we ascribe to it and perform on it” (15). Tal conceptualización de Saldívar contribuye a un entendimiento del lugar que ocupa la escritura de Américo Paredes en la historia cultural de la *borderlands* por un lado entre el sudoeste chicano y el oeste norteamericano y, por otro, en el amplio “remapping of the field of American Studies from a transnational perspective” (24). Para Saldívar, el trabajo de Paredes representa un transnacionalismo que avanza “a vantage point beyond the typical North-South axis of most border histories” y que, de mayor significado, “illustrates the experiential realities of living spaces beyond the nation, supplementing and sometimes even superceding both Mexican and American national imperatives” (24). Es decir, los escritos de Paredes comparten de un transnacionalismo que abarca diferentes países ya que el autor tejano viajó por todo el mundo.

La imaginación transnacional que informa la escritura de Américo Paredes se desarrolló partiendo de su interés histórico en los habitantes de la *borderlands* y, específicamente, en la frontera México-Estados Unidos. Saldívar explica claramente el desarrollo de una imaginación transnacional por parte de Paredes ya que éste traza la historia del pueblo español, mexicano y mestizo la cual se da en

los intersticios de dos naciones (México y Estados Unidos) con creencias, valores y lenguas totalmente diferentes. Según Saldívar, “In both his literary and scholarly work, Paredes attempted to specify what the local conditions of history, border knowledge, and transnational interactions in the borderlands region might be” (54).

Desde esa perspectiva transnacional, las tres protagonistas y directoras de los filmes bajo estudio son sujetos fronterizos y transnacionales que viven conscientes de su localidad y, a la vez, subvierten los roles heteronormativos adscritos a mujeres mexicanas, puertorriqueñas y brasileñas. De manera similar, al documentar la historia silenciada de la frontera del sur de Texas, sus experiencias personales en la Guerra Fría y las contradicciones de la democracia norteamericana, Paredes trae a juego “the heterogeneously dialogical nature of border culture to the task,” (Saldívar 59). Por su lado, Negrón-Muntaner reconoce esa heterogénea naturaleza dialógica vía el cuestionamiento del mito de la gran familia puertorriqueña que se cree de raza pura y heterosexual. Portillo la reconoce cuando investiga los secretos de su familia chihuahuense y trae a colación el comportamiento cuestionable de su tío. Solberg experimenta la heterogénea naturaleza dialógica al recontar la historia de Carmen Miranda. Vía diferentes formatos, como la poesía, la cámara fotográfica y la videocámara, las directoras documentan unas historias transnacionales y transmiten sus postulados artísticos que informan la imaginación transnacional. Por su parte, Paredes inventa “the idea of Greater Mexico as an imaginary social space consisting in transnational communities of shared fates” (Saldívar 59) y nos permite darle

sentido a “new geographies of citizenship” o nuevas geografías de ciudadanía en una época emergente del capital globalizado con un intenso flujo de ideas, productos, imágenes, servicios y personas (Saldívar 59). Por lo tanto, las experiencias simbólicas de Paredes, Negrón-Muntaner, Portillo y Solberg nos permiten “the possibility of a theoretical repositioning of modern citizenship in new multicultural versions” (Saldívar 59).

A nuestro parecer el contexto transnacional de los tres filmes bajo análisis es imaginario porque hace hincapié en la manera en cómo los individuos ordinarios imaginan sus entornos sociales. Para Charles Taylor, “This is often not expressed in theoretical terms, but is carried in images, stories, and legends’ (cit. en Saldívar 62). De hecho, tal imaginario transnacional se entiende no sólo ideológicamente sino como un cronótopo o “a spatial and temporal indicator of a real contact zone that is historical and geographical, cultural and political, theoretical and discursive” (Saldívar 62). Es más, los méxicoamericanos tuvieron que construir unos “internally cohesive ‘close cultural bonds” (Saldívar 319) como estrategias de sobrevivencia las cuales comparten con gentes alrededor del mundo que viven en la(s) frontera(s) o intersticios olvidados. En ello reside la conciencia transnacional.

Ramón Saldívar se vio necesitado de valerse del transnacionalismo para interpretar la obra de Américo Paredes, pues de esa manera, ancla en teoría interpretativa tanto su propia propuesta como el interés histórico de Paredes por los habitantes de la borderlands. De hecho, Saldívar forja una reconceptualización del campo de los *American Studies* o Estudios Norteamericanos en base a una

perspectiva transnacional. Aplicando la teoría transnacional, informa del imaginario en los escritos de Paredes ya que éste logró describir la manera en cómo los individuos ordinarios imaginaron su entorno social en la frontera México-Estado Unidos, por ejemplo, el tomar en cuenta los hechos históricos de esa región. Esta marcada tendencia en situar los textos de Paredes en un contexto o espacio transnacional avanza el proyecto saldivareño, pone en primer plano a los habitantes de un espacio geográficamente situado y, a la vez, trasciende fronteras. Paredes viajó por muchas partes del mundo, hizo conexiones concretas y se informó sobre las vivencias de otros que compartían hechos históricos similares a los de él y el pueblo méxicoamericano. Eso lo deja claro la obra teórica de Ramón Saldívar.

B. El surgimiento de la teoría del transnacionalismo: el contexto social y los principios generales

1. El surgimiento del transnacionalismo para explicar un mundo globalizado

Acudimos primero a las contribuciones de Paul Kennedy y Víctor Roudometof en su artículo “Transnationalism in a Global Age” (2002) sobre el transnacionalismo donde los dos académicos proponen que tal fenómeno se entienda como una manifestación que abarca todo tipo de asociaciones, clubes y alianzas informales e impregna la vida cultural en general (1). La tesis de Kennedy y Roudometof no niega el significado de la localidad física ni tampoco que todavía se romantiza lo local. Para una definición más concreta es necesario subrayar el significado sociológico de la distinción entre lo local—lugar o

aproximación física—y el territorio—la tierra o el lugar del nacimiento ancestral (12). Kennedy y Roudometof cierran la introducción al libro reconociendo que normalmente la localidad es una experiencia simbólica la cual consiste de un hogar imaginado interpretado a través de la nostalgia, la memoria y la historia o en sitios culturales construidos (24). Es precisamente esta cualidad la cual deja que tales comunidades transnacionales sobrevivan y sean asequibles para sus miembros: “Thus, ‘place’ is replaced by an imagined or symbolic unity around shared meanings. Locality does not evaporate. Rather it is a purely symbolic notion of locality that becomes the focus of community formation” (24). Nosotros compartimos tal pensamiento: en particular, aclaramos que la noción de localidad puede ser simbólica o geográficamente localizada. La construcción de hogares imaginados anclados en significados compartidos es imprescindible para la formación de comunidades e imaginarios transnacionales.

Kennedy y Roudometof reconocen que este mundo es complejo, y, a la vez, está repleto de diferencias producidas por una cantidad enorme de interpretaciones culturales mientras que las culturas se entrecruzan y se conectan entre sí vía *external networking* o redes externas (10). A nuestro parecer, estas redes externas facilitan el desarrollo de las comunidades imaginadas y la creación de imaginarios transnacionales. Para estos críticos, es importante reconocer que, más allá de la movilidad física, hay medios electrónicos masivos que han facilitado a las comunidades pequeñas y dispersas la habilidad para comunicarse vía el cine, el teatro u otros medios: “In this process of producing ‘spatial and visual neighborhoods’ lie immense opportunities for effective interpersonal,

microlevel communication and collaboration—operating independently of states and corporations” (Kennedy y Roudometof 11). A consecuencia, a través del medio cinematográfico las cineastas bajo consideración logran, en base a localidades específicamente situadas, producir imaginarios transnacionales.

Los planteamientos de Kennedy y Roudometof son útiles ya que asientan una base para entender el significado del transnacionalismo, abarcan todos los aspectos culturales de las personas en su país de origen y, además, siguen vigentes al cruzar fronteras. De ahí a que el lugar físico es reemplazado por elementos imaginados o simbólicos que conllevan significados compartidos como lo propone Ramón Saldívar en su análisis de los escritos de Américo Paredes. Saldívar analiza el desarrollo de un imaginario transnacional en la escritura de Paredes ya que éste situó toda su obra en la *borderlands*, un espacio geográficamente ubicado pero a la vez imaginado donde los habitantes se convirtieron en ciudadanos estadounidenses después del 1848. A partir de esa fecha, los mexicanos del lado norteamericano tuvieron que desarrollar estrategias de supervivencia para enfrentar nuevos cambios políticos, sociales, lingüísticos y demás.

A nuestro parecer, la aportación más significativa de Kennedy y Roudometof es su tesis sobre el entrecruce y la conexión de interpretaciones culturales a través de lo que reconocen como redes externas. Estas redes externas facilitan no sólo la movilidad física de personas sino también el movimiento de imágenes vía medios electrónicos como el cine. De esa manera, hacen posible la producción de comunidades espaciales y visuales transnacionales. Por otra parte,

el estudio de Anna Sampaio concuerda con la propuesta de Kennedy y Roudometof ya que la organización Las Hermanas en la Lucha se conectó con las mujeres indígenas de Chiapas a través de una red externa donde deseaban crear un compartido espacio real para recuperar una historia de experiencias semejantes que se había perdido en la historia oficial estadounidense y mexicana.

2. Hacia una definición del transnacionalismo

En *Transnationalism from Below* (1998), Michael Smith y Luis Eduardo Guarnizo hacen una serie de sugerencias y definen el transnacionalismo con base en una óptica amplia vía la cual conectan la globalización, el transnacionalismo y la crisis del Estado-nación. Señalan que el tema principal de estos discursos es la penetración de las culturas nacionales y los sistemas políticos como manipulada por medio de las fuerzas globales y locales (3). Para algunos, el Estado-nación se ve negativamente impactado *desde arriba* a través del capital transnacional, los medios globales y una aparente institución política supra-nacional (Smith y Guarnizo 3); por otra parte, *desde abajo* se enfrenta la descentralización económica informal por parte de la resistencia local, el nacionalismo étnico y un inicial activismo. El transnacionalismo da asimismo la oportunidad de generar condiciones que conducen a la creación de nuevas prácticas y espacios liberatorios como la migración transnacional y la hibridez cultural en los países receptores.

Smith y Guarnizo señalan que ya en las décadas de los 1980 y los 1990 el concepto *transnacionalismo* había sido abarcado por varias disciplinas. Es decir, había cruzado o migrado a varios campos de estudio como la antropología, la

sociología, las ciencias políticas y la geografía; de hecho, ya tenía repercusión entre varios intelectuales (3). Smith y Guarnizo señalan el surgimiento a fines de los 1990 de varios factores específicos que ayudan a explicar la complejidad del transnacionalismo (4), inclusive los efectos ampliamente fluidos del transnacionalismo contemporáneo y su impacto en las sociedades involucradas: “[there were] transnational practices linked to the processes of mass migration, economic expansion, and political organization across national spaces” (4). Además, existía el surgimiento de varios factores históricos específicos y útiles para tratar de explicar la complejidad del transnacionalismo. Los efectos y la escala de esa complejidad en las sociedades involucradas eran de mayor impacto. Para Smith y Guarnizo, además de representar un proceso multi-local, el transnacionalismo es multifacético. Los críticos tratan de recontextualizar y discernir cómo tales procesos afectan, a nivel de la localidad, las relaciones de poder, las construcciones culturales, las interacciones económicas y, en general, las organizaciones sociales.

Según Smith y Guarnizo hay que situar contextual e históricamente esas localidades, pues ellos no se consideran partícipes de la creencia en unos “border dwellers” como adjudicada a los transmigrantes: “The social construction of the ‘place’ is still a process of local meaning-making, territorial specificity, juridical control, and economic development, however complexly articulated these localities become in transnational economic, political, and cultural flows” (12). Las relaciones translocales se constituyen dentro de ciertos espacios geográficos y ciertos puntos históricamente específicos de origen y migración las cuales han

sido establecidas por los transmigrantes. Como se debe esperar, estas relaciones son dinámicas, mutables y dialécticas. Según los críticos, todo esto forma una conexión triádica la cual conecta a los transmigrantes, las localidades a las que emigran, y el lugar de origen (13).

Por otra parte, Smith y Guarnizo no son promotores de la idea del sujeto como *free floating* o en flujo libre. Según ellos, “[T]he discursive fields through which people travel as they move through life constitute alternative, socially structured bases for the inner tension and contention over selfhood and identity” (21). Asimismo, varios espacios sociales, como las redes de los migrantes translocales y la “globalized neo-liberal ideology, can be viewed as affecting the formation of character, identity, and acting subjects at the same time that identity can be seen as fluctuating and contingent, as the contexts through which people move in time-space change and are appropriated and/or resisted by acting subjects” (Smith y Guarnizo 21). De hecho, al moverse entre y dentro de espacios geográficamente situados o imaginados, el sujeto transmigrante logra apropiarse o resistir los efectos de esos cambios.

Los críticos aseguran que, en el proceso de la formación identitaria, el subalterno está siempre en una lucha constante. En esa lucha, que transcurre dentro de comunidades discursivas, es donde se producen narrativas de pertenencia, resistencia o escape: “[i]n these grand narratives of personal meaning, the spaces available for forming non-essentialist identities, while not entirely absent, are interstitial—i.e., they open up between such dominant discursive venues as the ‘nation-state,’ the ‘local community,’ and the ‘ethno-

racial community” (Smith y Guarnizo 23). Es precisamente en estos espacios intersticiales que se reconfigura el imaginario transnacional y se da lugar a la representación y producción de textos escritos o filmicos.

En conjunto, acudimos a las propuestas de Smith y Guarnizo para anclar nuestro enfoque en el transnacionalismo. Ellos fomentaron un análisis concreto sobre el mismo. El enfoque es sobre los procesos de migración masiva, el desenvolvimiento económico a razón de tal migración y la estructura de cuerpos políticos, siendo todo eso precipitado por una globalización desencadenada.

Smith y Guarnizo son los primeros críticos en aplicar una amplia óptica para conectar la globalización y el transnacionalismo. Señalan lo complejo y lo multifacético que es el fenómeno así como la representación del mismo en múltiples localidades. Además, similar a la propuesta de Kennedy y Roudemetof sobre las *external networking*, los transmigrantes, las localidades a las que emigran y el lugar de origen, logran formular, según Smith y Guarnizo, una conexión triádica la cual fomenta una apropiación o resistencia a esos cambios. El sujeto transmigrante, de hecho, puede moverse entre y dentro de ciertos espacios geográficos específicos o imaginados; de ahí, se genera el desarrollo de la formación identitaria del transmigrante. En estos espacios intersticiales es precisamente donde se producen unos discursos de pertenencia, resistencia o escape los cuales dan lugar a la producción de todo tipo de textos, inclusive filmicos; estos últimos, a su vez, representan los imaginarios transnacionales. Es a raíz de estos espacios intersticiales, donde irrumpen las historias (obras sobre la *borderlands* narradas por Paredes) y las coaliciones (redes formadas entre las

Hermanas en la Lucha y las indígenas chiapanecas), que emergen nuevos lazos y se crean textos contrahegemónicos. La localidad específica es importante para anclar la visión transnacional e implementar un nuevo imaginario.

3. Las vidas transnacionales de la segunda generación

Por otra parte, en el estudio *The Changing Face of Home: The Transnational Lives of the Second Generation* (2002), Peggy Levitt y Mary Waters consideran a los niños y a los jóvenes de la segunda generación de inmigrantes en Estados Unidos con respecto a los lazos y conexiones transnacionales forjados a través de varias redes de comunicación: virtuales, de clubes, telefónicas. Su enfoque es también el profundizar en la compilación de un corpus sociológico “[which] focuses on the kinds of attachments that contemporary migrants maintain to their homelands” (Levitt y Waters 2). En vez de romper sus lazos con el país de origen o cambiar una afiliación cultural por otra, un creciente número de migrantes sostiene vínculos económicos, políticos y religiosos con su lugar de origen aun cuando “they work, vote, and pray in the countries that have received them” (Levitt y Waters 2).

Por su parte, Levitt y Waters sugieren la siguiente definición para el transnacionalismo:

The frequent and widespread movement back and forth between communities of origin and destination, and the resulting economic and cultural transformation, have prompted some researchers to speak of a set of activities grouped loosely together under the rubric of ‘transnationalism.’ (5)

Especifican que su estudio se enfoca en un “subset of activities included under the broad rubric of transnationalism—*transnational migration*, or how ordinary

individuals live their everyday lives across borders and the consequences of their activities for sending and receiving-country life” (Levitt y Waters 8). Las críticas están interesadas en las conexiones “that migrants sustain to their sending communities, the various kinds of social networks and social groups that result, and the ways in which these ties influence migrants’ positions in their home and host countries” (Levitt y Waters 9) a la vez, buscan dos cosas: 1) el entender cómo estas dinámicas varían con respecto a las categorías de raza, clase y género, y 2) el impacto en los que se quedan en el país de origen y en los que decidieron emigrar. De hecho, Levitt y Waters proponen que, dependiendo de las características socioeconómicas, los inmigrantes y sus hijos incorporan estrategias transnacionales de diferentes maneras y durante diferentes etapas de su vida. Los sujetos transnacionales utilizan estas estrategias para construir sus identidades, perseguir la movilidad socioeconómica y hacer reclamos políticos o en su país de origen o en el país receptor, o en ambos (Levitt and Waters 12). Estas estrategias las vemos practicadas de diferentes formas por las cineastas bajo estudio y planteadas en sus documentales.

La contribución significativa de Levitt y Waters es el énfasis en definir al transnacionalismo como un vaivén entre la comunidad de origen y el lugar destinatario, lo cual resulta en una transformación económica y cultural. Incluso, según sus características socioeconómicas, los transmigrantes incorporan estrategias transnacionales de diferentes modos y, durante diferentes fases de su vida, utilizan estrategias versátiles para construir identidades, perseguir la movilidad socioeconómica o participar políticamente en el país receptor, o en el

país de origen, o en ambos. De tal manera, los transmigrantes no cambian su afiliación de un país a otro y tampoco rompen sus lazos familiares, sociales o políticos, pues ellos logran sostener vínculos económicos, políticos y religiosos con ambos países. Se trata de algo similar a lo que plantea Kennedy y Roudemotof sobre la formación de unas redes externas y a la tesis de una conexión triádica que Smith y Guarnizo señalan bajo la cual se forma y se fomenta respectivamente una apropiación o una resistencia a cambios en las localidades.

4. Jamil Khader: hacia una definición del feminismo transnacional

En *Cartographies of Dislocation: Postcolonialism, Transnationalism, and Third World Feminism* (1998), Jamil Khader señala que el transnacionalismo reúne precisamente esos procesos de separación y movilidad que cruzan y atraviesan fronteras nacionales y que, de hecho, centran lo que se supone niegan: la nación (17). Según Khader, el imaginario transnacional logra ampliar la descentralización de las prácticas culturales, la fluidez y la disolución de fronteras demarcadas por y entre naciones (17). Khader propone una *transnational matrix*, o matriz transnacional, que constituye un espacio cultural en donde las personas afirman constantemente su disposición a ser parte de la patria de origen o a sustituir esa patria por una imaginada. De cierta manera, ocurre una producción de identidades múltiples como parte de un imaginario transnacional que pone en primer plano los procesos de movimiento diaspórico y desplazamiento a niveles multilocales:

[A] transnational matrix allows third world feminists to proliferate their practices of cultural (dis)identification that position them in sets of simultaneous displacements within various translocal spaces in the center and the margin, at both local and global levels. Thus, postmodern Puerto Rican writers, for example, rewrite the essentialist narratives of Puertoricanness, be it identity, territory, culture, or language, into a translocal space, where a host of geographies, traditions, and subjectivities—Caribbean, Latin American and continental USA, in particular, overlap and yet remain displaced. (17)

Respecto a nuestro marco teórico, a esta matriz le añadimos la preferencia sexual al igual que la resignificación del género como visto en las tres películas bajo consideración. La propuesta de Khader de usar una matriz transnacional es importante ya que el sujeto transfronterizo se mueve a través y dentro de espacios locales y globales. Además esta matriz nos da la oportunidad de contextualizar los procesos de desplazamiento y sus efectos en el imaginario transnacional de los sujetos bajo estudio.

Para Khader, tal imaginario transnacional logra recontextualizar y reconfigurar al feminismo tercermundista con respecto a fronteras variables y genera una apertura de espacios sociales provisionales, la cual da la oportunidad de reinscribir sitios de desplazamiento en la zona de interacción local y global. La apertura del imaginario transnacional “allows for reconceptualizing third world feminism as a body politic in terms of an ‘imagined community’” (Khader 18). A la vez se mantiene una crítica del capital, la explotación y la hegemonía imperialista. Tal apertura sucede en *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*, y se proyecta en la forma de un diálogo entre Claudia y su amiga sobre un video de la primera parada gay. Se expresa en *The Devil Never Sleeps/El diablo*

nunca duerme vía el regreso de Lourdes Portillo a Chihuahua y la diferencia entre lo que ella recordaba y tal como es el presente. Esto se debe, según Khader, a que: “feminists inhabit a multidimensional space, where the local and the global are mutually intertwined and are not easily separated in the formation of multiple subjectivities” (18). Para Khader, lo peculiar de la condición puertorriqueña es “that the material (actual travel), virtual (video conferencing and other media technologies), and discursive productions of the translocal imaginary are deeply grounded in the history of colonialism, capitalist global economy, and labor migration between the colony and the metropolis” (204). Eso es precisamente lo que informa y constituye el imaginario transnacional puertorriqueño, el cual es, a la vez, subvertido y reinterpretado por la protagonista y directora en *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*.

De hecho, el flujo de lo puertorriqueño no solamente ha sido los trabajadores, sino también la circulación cultural como se ve en la música, la literatura, las artes visuales y las manifestaciones populares como la comida y la religión. Por consecuente, la circulación no se limita al capital, sino que incluye recursos ideológicos, mentalidades o pensamientos colectivos y señas de identidad puertorriqueña. Según Khader, “Translocality allows for the production of postnational narratives to redefine Puerto Rican nation, culture, geography, identities, citizenship, and language, in such a way that insular and continental referents become inextricable” (204). Eso se ve inclusive en el cine hecho desde fuera de la isla como lo podemos ver en *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* y en la rearticulación de historias heteronormativas.

Para Khader, el imaginario transnacional extiende la concentración de prácticas culturales, la fluidez y la disolución de fronteras delineadas por y entre naciones. De allí, su aportación más concreta es el planteamiento de una matriz transnacional que constituye un espacio cultural donde las personas afirman continuamente la disponibilidad de ser parte del hogar de origen o de reemplazar ese hogar por uno imaginado; tal matriz les facilita a las feministas del Tercer Mundo el diseminar prácticas culturales identitarias que las sitúa en ciertos segmentos de desplazamientos los cuales coinciden dentro de varios espacios translocales; séanse el centro, el margen y los niveles el local o el global. Esa conceptualización la estipula también Anna Sampaio cuando contextualiza la expansión del espacio local como parte de una era globalizadora y la creación de unos nexos con mujeres de color e indígenas chiapanecas, los cuales surgieron de un enfrentamiento con los alterables ámbitos políticos y económicos.

Por medio de un imaginario transnacional, la producción de identidades múltiples pone en primer plano tanto los procesos de movimientos diaspóricos como los desplazamientos a niveles multi-locales o transnacionales. Asimismo, la apertura del imaginario transnacional ofrece una reconceptualización del feminismo tercermundista como una colectividad política con respecto a la comunidad imaginada. Aquí es donde habitan las feministas del Tercer Mundo y es precisamente donde lo local y lo global están recíprocamente interrelacionados; no se les puede separar fácilmente uno del otro durante la formación de múltiples subjetividades. Por ende, el transnacionalismo posibilita la creación de narrativas posnacionales que redefinen la nación, la cultura, la localidad, las identidades, la

ciudadanía y la lengua; lo logra todo con un enfoque en la mujer como protagonista de su propia historia y ya no como un ente pasivo sino con agencialidad. A nuestro parecer, esta creación de narrativas se lleva a cabo a través de las *external networking* propuestas por Kennedy y Roudometof, pues hay un entrelace y una conexión de interpretaciones culturales como hecho viable por la movilidad física de las personas y el flujo de las imágenes vía los medios de comunicación electrónicos.

C. Chandra Talpade Mohanty: una coherente teoría del transnacionalismo a nivel social y conceptual

1. Un feminismo sin fronteras: la solidaridad de una comunidad imaginada

Por su parte, en *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2006), Chandra Talpade Mohanty señala los lazos socioculturales que comparten las mujeres del mundo en base a una lucha feminista incesante y la necesidad de renegociar la política de la identidad: “By the term ‘politics of location’ I refer to the historical, geographical, cultural, psychic, and imaginative boundaries that provide the ground for political definition and self-definition for contemporary U.S. feminists” (106). Mohanty se basa en la idea de una comunidad imaginada; a su parecer, tal visión del mundo se aleja de los rasgos esencialistas asociados a las luchas feministas del Tercer Mundo. De hecho, Mohanty acude a la propuesta de Benedict Anderson¹² sobre las comunidades imaginadas para construir la propia sobre un espacio donde se localiza “a political alliance across fluid shifting borders” (4). Sin embargo,

¹² Véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso Books, 1983.

Mohanty rompe con la base mítica propuesta por Anderson sobre el comportamiento naturalizado de los grupos. La teórica se aleja de nociones ancladas en la naturaleza o la biología y de identificaciones raciales colectivas. En su lugar, Mohanty da énfasis a la habilidad de la mujer tercermundista para afirmar una identidad política en base a una conciencia aliada y compartida; no se trata necesariamente de historias similares o idénticas, ni de deseos ni de localidades específicas (18). A su vez, una comunidad imaginada sugiere alianzas basadas en cuestiones políticas y no en base a lo biológico ni a lo cultural: “imagined communities of women with divergent histories and social locations, woven together by the political threads of opposition to forms of domination that are not only pervasive but also systemic” (Mohanty 47). De hecho, la crítica propone entablar lazos con una diversa comunidad de mujeres con base en historias y localidades sociales diferentes.

Mohanty propone que tales alianzas no se construyan en base al color ni al género sino vía la manera en cómo se entienden las categorías sociales de raza, clase y género; en específico, las coaliciones dependen de 1) los lazos políticos que formen como mujeres históricamente situadas en una localidad específica y 2) las luchas en las cuales decidan participar. Conscientes de esa propuesta, podemos reconocer los nexos que Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg logran forjar en base a las comunidades imaginadas que ellas mismas desarrollan cuando construyen un imaginario transnacional vis-à-vis sus protagonistas. Mohanty trata de dar sentido a su propia identidad dentro del marco de una política de localidad y reconoce siempre que ninguna mujer se “hace

mujer” en la manera propuesta por Simone de Beauvoir, o sea, simplemente por haber nacido mujer: “Ideologies of womanhood have as much to do with class and race as they have to do with sex. [...] It is the intersection of the various systemic networks of class, race, (hetero)sexuality, and nation, then, that positions us as ‘women’” (55). Es decir, Mohanty está interesada en las prácticas de las cuales se valen las mujeres para dar sentido a su vida y en cómo tales acciones afectan tanto a la sociedad en la que viven como a los vínculos transnacionales que se pueden crear con otras mujeres en el mundo. Vemos tal propuesta reconfigurada por cada una de las tres protagonistas en las películas bajo estudio; ellas no siguen el patrón feminista tradicional europeo ni tampoco son un grupo homogéneo.

2. Diversidad transnacional: pasadas negociaciones

Acerca de la diversidad de identidades y sus innumerables etiquetas, Mohanty recuerda las negociaciones identitarias bajo las cuales ha tenido que reconfigura para fijar su propia localidad:

Growing up in India, I was Indian; teaching high school in Nigeria, I was a foreigner (still Indian) [...] Doing research in London, I was black. As a professor at an American university, I am an Asian woman [...] In North America I was also a “resident alien” with an Indian passport—I am now a U.S. citizen whose racialization has shifted dramatically (and negatively) since the attacks on the World Trade Center and the Pentagon on 11 September 2001. (190)

En el caso de los eulatinos, o latinos de los Estados Unidos, ellos representan de diferentes y múltiples maneras un proceso migratorio y una vida en intersticios fronterizos. Logran interpretar, a través de diferentes textos (literarios, fílmicos o

plásticos), los efectos de la vida de intersticios en el sujeto y los correspondientes desplazamientos; reconocen asimismo que su estadía en Estados Unidos no es temporal. A partir de esos entendimientos, las cineastas eulatinas se abren a nuevos espacios imaginarios, como el transnacional, y lo proyectan en los filmes bajo consideración.

Los personajes femeninos de las películas en estudio representan la diversidad identitaria de los eulatinos como resultado de la historicidad y las cuestiones sexuales, económicas, sociales y políticas presentadas en cada narrativa. En un juicio tipo Mohanty, tal identidad niega las tradicionales construcciones ideológicas y etnocéntricas que se enfocan en los rasgos esenciales de la mujer de color y le adjudica el rol de víctima; tal rol sólo conduce a una devaluación de la mujer a razón de que la convierte en un sujeto pasivo y sin agencialidad. Para Mohanty, la agencialidad y la resistencia están al centro de la lucha de la mujer. Tal resistencia está situada en “the very gaps, fissures, and silences of hegemonic narratives” (Mohanty 55). De hecho está programada en las prácticas de recordatorio y en la escritura (Mohanty 55). En nuestro trabajo, tal resistencia está presente en las imágenes cinematográficas y los marcadores lingüísticos que emplean las directoras. En un elemento relacionado, Mohanty subraya que el feminismo occidental fracasa en tanto que proyecta una cosificada imagen monolítica de la mujer y, en consecuencia, la mujer queda homogeneizada, siendo su diversidad completamente ignorada. Contrario a eso, la propuesta de Mohanty no sólo subraya la diversidad de la mujer tercermundista con respecto al espacio geográfico que ocupa en los intersticios sociohistóricos y

no sólo abarca a las poblaciones minoritarias o personas de color estadounidenses, sino que incluye también una constante lucha global, sea ésta política, económica, sociológica u otra. Para Mohanty, la solidaridad es necesaria: la define en términos de “mutuality, accountability, and the recognition of common interests as the basis for relationships among diverse communities” (7). En vez de resaltar la opresión compartida, Mohanty propone ejercer la solidaridad y ponerla en primer plano ya que tal valor humano abarca las comunidades de personas que han optado por trabajar y luchar juntas. Declara, “Diversity and difference are central values here—to be acknowledged and respected not erased in the building of alliances” (7). Así pues la diversidad y la diferencia centran los valores y facilitan el desarrollo de nexos.

De esa manera, el feminismo que le preocupa a Mohanty es uno sin fronteras. Tal feminismo reconoce conflictos, diferencias y temores, y se encuentra dentro de lo que representan las fronteras. Para Mohanty no hay un sólo sentido de frontera. Ella reconoce las líneas divisorias que existen a todos los niveles sociales: género, raza, clase social, sexualidad, religión e, inclusive, las líneas entre personas discapacitadas y personas “normales”; todas esas demarcaciones son reales y un feminismo sin fronteras debe “envision change and social justice work across these lines of demarcation and division” (Mohanty 2).

De hecho, tanto en la vida de Mohanty como en las historias de los personajes de las películas bajo consideración, la presencia de fronteras, por un lado, ha sido excluyente y, por otro, ha permitido que se logren diferentes cosas y que se pueda mover entre fronteras y líneas divisorias. En el caso de las directoras

Negrón-Muntaner, Portillo y Solberg, ellas han proyectado una práctica feminista transnacional al moverse por y a través de las fronteras. Para Mohanty, las prácticas feministas funcionan a diferentes y varios niveles, inclusive el cotidiano; este último constituye de manera concreta nuestras identidades y comunidades junto a las cuales nos relacionamos o en grupos colectivos y alianzas comunitarias o en luchas que comparten una visión de transformación social feminista. Tales prácticas están también localizadas a nivel teórico y pedagógico; de hecho, se localizan en la creatividad textual generada desde el intelecto y la escritura de las feministas comprometidas a la producción de conocimiento (Mohanty 5).

Proponemos entonces un análisis feminista transnacional el cual reconoce la importancia de recuperar y reescribir la historia. Para Mohanty, este proceso crítico no solamente rectifica las perspectivas masculinistas hegemónicas, sino que reescribe y asienta la práctica de nuestras propias historias para dar lugar a la formación de una conciencia política y una identidad autónoma (Mohanty 78). La escritura se constituye en el *medium* o contexto por el cual emergen y se establecen nuevas identidades políticas:

Thus, the existence of Third World women's narratives in itself is not evidence of decentering hegemonic histories and subjectivities. It is the way in which they are read, understood, and located institutionally that is of paramount importance. After all, the point is not just to record one's history of struggle, or consciousness, but how they are recorded; the way we read, receive, and disseminate such imaginative records is immensely significant. It is this very question of reading, theorizing, and locating these writings that I touch on. (Mohanty 78)

De hecho, un análisis feminista como el propuesto por Mohanty entiende que la práctica de recordatorio y re-escritura lleva al desarrollo de una conciencia

politizada y a la auto-identidad. Por ende, la escritura es el contexto por el cual se forjan nuevas identidades políticas (Mohanty 78). Por ende, Mohanty acepta la suma importancia de reconocer y saber las historias borradas pertenecientes a las personas oprimidas, tal como, las mujeres del Tercer Mundo en Estados Unidos:

I have defined what it means to be South Asian by educating myself about, and reflecting on, the histories and experiences of African American, Latina, West Indian, African, European American, and other constituencies in North America. Such definitions and understandings do provide a genealogy, but a genealogy that is always relational and fluid as well as urgent and necessary. (Mohanty 136)

A nuestro parecer, la crítica está interesada precisamente en el cuestionamiento de cómo se leen, se teorizan y se localizan los escritos de las mujeres tercermundistas en EE.UU. ya que solamente a través de esta examinación se puede forjar una concientización política y emprender la creación de alianzas con metas compartidas.

Con base en las propuestas arriba detalladas, Mohanty ofrece una teoría transnacional más coherente donde se subraya la subjetividad y la intelectualidad de la mujer del Tercer Mundo, inclusive a las mujeres de color estadounidenses, para afirmar una identidad política surgida de una alianza única. Como mujeres históricamente situadas en una localidad específica, deben forjar alianzas basadas en cómo se entienden los conceptos de raza, clase y género. De hecho, la localidad provee la base para formar nexos con otras mujeres e identificar las luchas en las cuales decidan participar. Se es imprescindible considerar, por lo tanto, las prácticas que usan las mujeres para dar sentido a su vida y el cómo estas acciones afectan tanto el entorno como los vínculos transnacionales que pueden

establecer con otras mujeres. Tales planteamientos son reconfigurados y negociados según la localidad.

Como consecuencia, en ese espacio intersticial y sus correspondientes desplazamientos, la agencialidad y la resistencia centran la lucha de la mujer y la colocan a primer plano. La resistencia se ejerce en los espacios intersticiales y se codifica en las prácticas de memoria y escriturales. Tales espacios fomentan la apertura vía la producción de narrativas de pertenencia, resistencia o escape. Smith y Guarnizo plantean la apertura de ciertas avenidas discursivas dominantes como el Estado-nación, la comunidad local y la comunidad etno-racial. Al re-escribir y asentar sus propias historias, la múltiple mujer tercermundista, inclusive las poblaciones minoritarias o personas de color estadounidenses, insertan en el mundo planteamientos sobre la constante lucha global que, sea ésta política, económica, sociológica u otra, se tiene que llevar a cabo en una época globalizadora. Tal como el posicionamiento dialéctico de Sonia Saldívar-Hull, la diversidad tercermundista plantea la necesidad de utilizar diferentes estrategias para llenar espacios vacíos con una historia reprimida generada no sólo por mujeres de color sino también por féminas en general como las lesbianas y las heterosexuales.

Con base en relaciones que unen comunidades diversas, Mohanty ancla su propuesta en la solidaridad mutua, la responsabilidad y el reconocimiento de intereses comunes, valorando siempre la solidaridad. A nuestro parecer, Mohanty plantea un feminismo sin fronteras que reconoce conflictos, diferencias y temores; aclara, además, que no hay un sólo sentido de fronteras, sino múltiples líneas

marcadas y demarcadas a todo nivel social. De hecho, como en el caso de otras mujeres del Tercer Mundo, en la vida de Mohanty la presencia de fronteras ha sido excluyente pero a la vez ha posibilitado la habilidad de moverse por y a través de las fronteras y líneas divisorias. Es decir, la práctica feminista propuesta por Mohanty funciona a diferentes niveles y abarca desde lo cotidiano hasta el campo intelectual, siendo tal acción útil para una visión de transformación social feminista. Este feminismo ofrece una concientización política y una identidad autónoma para rectificar perspectivas hegemónicas. Por lo tanto, la escritura es el medio vía el cual se forjan nuevas identidades políticas. Concordamos que no son necesariamente las narrativas en sí las que presentan historias hegemónicas o subjetividades opositoras fragmentadas, sino la manera en cómo se leen, se entienden y se localizan a todo nivel. Tal tesis es la más importante ya que produciría más resonancia.

A parte de tener su razón histórica por haber surgido como método crítico en base a ciertos preceptos fundacionales y cierto desarrollo teórico, el transnacionalismo tiene ya varias expresiones artísticas: novela, cuento, ensayo, pintura y cine. De hecho, dentro del cine, se encuentra ya una teoría sobre el documental transnacional. Puesto que nuestro estudio se enfoca en tres filmes cuya visión del mundo se generó desde el transnacionalismo, resulta de gran valor crítico entender el surgimiento, la práctica y la teoría del documental transnacional. El entendimiento de ambas teorías, el transnacionalismo y el documental transnacional, en particular la visión general y ciertos conceptos

críticos claves, nos facilita el estudio y la interpretación de las tres películas al centro de nuestro trabajo crítico.

D. El examen de la teoría del documental con un énfasis en la película transnacional

1. La propuesta de Bill Nichols como una introducción al documental transnacional

Desde mediados de los sesenta hasta la fecha, el *medium* predilecto cinematográfico de las directoras eulatinas ha sido el documental en sus diferentes manifestaciones y clasificaciones como recientemente categorizadas. Vía el documental transnacional como medio filmico Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg han hecho sus mejores aportaciones a tres producciones cinematográficas: la eulatina, la angloamericana y la transnacional. En el libro *Introduction to Documentary* (2001), Bill Nichols propone dos tipos básicos: el documental para satisfacer un deseo y el documental representativo de la sociedad. Según este último, el documental ofrece una semejanza del mundo la cual es reconocida como verídico por el espectador: representa el interés de otros o hace una interpretación de evidencia ante nosotros y, además, propone una visión particular (3-4). Para Nichols, el documental es la representación filmica del mundo o cierta sociedad como vistos desde una perspectiva particular. En el caso de las tres películas bajo consideración, tenemos tres ópticas distintas pero interconectadas: la puertorriqueña, la chicana y la brasileña.

Nichols asegura que un aspecto importantísimo del documental es la voz. Por tanto, la cuestión fundamental trae a juego cómo la lógica, el argumento y el

punto de vista son transmitidos al espectador. En otras palabras, la voz del documental surge y se moldea vía el estilo. Para Nichols, el estilo de un documental, por un lado, surge del intento del director para traducir su perspectiva del mundo histórico en términos visuales y, por otro, incumbe la intervención directa con el tema tratado en el filme. Observa, “documentary style or voice reveals a distinct form of engagement with the historical world” (44).

En los documentales la voz, apunta Nichols, “speaks with all the means available to its maker. These means can be summarized as the selection and arrangement of sound and image, [...] the working out of an organizing logic for the film” (46). Tales medios incluyen los siguientes: el tipo de cortes que se hagan y/o se editen, el uso de la luz natural o artificial, el uso del color o el filmar todo en blanco y negro, el grabar sonido sincrónico antes, después o durante el rodaje del filme, el añadir sonido adicional tal como *voice-over*, el usar diálogo doblado, el traducir los diálogos, el usar música o efectos de sonido, el hacer comentarios, el seguir una cronología veraz o el reorganizar los eventos para apoyar una postura, el usar secuencias de otra gente o fotografías o el solamente usar imágenes grabadas al instante por el/la directora(a), y el elegir el tono de representación para organizar el filme—sea este interpretativo, poético, observacional, participatorio, reflexivo o performativo (Nichols 46). Es decir, las tres directoras tuvieron a su disposición diferentes medios para la filmación. Ellas decidieron el formato, la música, el *voiceover*, la escenografía, la luz, el diálogo y otros elementos. De hecho, las directoras bajo consideración utilizan esos medios para escenificar su cine transnacional. A través de las diferentes técnicas

propuestas por Nichols, las cineastas nos dan la oportunidad de ver los efectos de un mundo en flujo y transnacional.

2. Breve introducción al documental: la aportación de Aufderheide

Por su parte, en *Documentary Film: A Very Short Introduction* (2007)

Patricia Aufderheide comenta: “Indeed, most documentary filmmakers consider themselves storytellers, not journalists” (1). Aclara en seguida que el documental es sobre la realidad pero no es la vida real (2). Aufderheide ofrece una lista semejante a la de Nichols sobre los medios disponibles a los directores de documentales: “sound (ambient sound, soundtrack music, special sound effects, dialogue, narration [voiceover]); images (material shot on location, historical images captured in photographs, video, or objects); special effects in audio and video, including animation; and pacing (length of scenes, number of cuts, script or storytelling structure)” (10-11). De hecho, la manera en cómo se filma y el enfoque de la historia dependen de quién esté financiando el documental. Para crear la ilusión de la realidad, los directores tienen a su disposición, según Aufderheide, varias técnicas: “elision editing (editing that goes unnoticed by the conscious mind, so that your eye is tricked into thinking it is merely moving with the action); cinematography that creates the illusion that you are almost in the scene of looking over the shoulder of the action and gives you a psychological state in the action; and pacing that follows the viewer’s expectations for events in the natural world” (26). Las cineastas bajo estudio hacen uso de un sin número de esas técnicas a su disponibilidad para lograr sus objetivos.

Para Auferderheide, el documental suele representar eventos de los cuales no existen películas y hace uso de material tradicionalmente no considerado como archivo histórico: “They turn to photographs, paintings, representative objects, images of key documents, reenactments, and, famously, on-camera experts to substitute for images” (91). Hasta los documentales biográficos figuran como un cierto tipo de historia y, por eso, el o la cineasta se vale de los mismos materiales al interpretar la historia:

Biographical documentaries—a particular kind of history—boldly reveal the same choice making that reveals all historical work to be an interpretation. Biography is an immensely popular kind of documentary; it features a close focus on a particular person, promising viewers that they will learn about someone who is recognized as important (a politician, a celebrity, an artist, a sports champion), unsuspectingly important (an unknown inventor, an unsung social worker, an untutored artist), or a witness to history (a Holocaust survivor, Hitler’s secretary). These stories are character-driven by definition, but the filmmaker must interpret that character for the viewer. (95)

De gran importancia, los cineastas usan varias técnicas para realizar la representación de la memoria biográfica: “One common trope, according to filmmaker David MacDougall, is putting ‘signs of absence’—images of loss, of objects abandoned, of a photo to be explained—at the center of the film and of the problem to be solved with memory” (Auferderheide 100). Además, a veces las cineastas se valen de una aproximación irónica o reflexiva hacia ciertos objetos o ciertas imágenes familiares para forzar una reinterpretación de los mismos: “collages, blank images, text that startles or asks questions, and repetition—all of which forces viewers to reflect upon or reinterpret the meaning of a sound or image” (Auferderheide 101). Como ejemplo, Negrón-Muntaner se vale de

algunos poemas y ciertas fotos de archivo, Portillo usa unos juguetes, artículos de comida y unos lentes de sol, y Solberg usa archivos de la caricaturización de Carmen Miranda para representar y contar la biografía. Según Auferderheide, “Individual memory is juxtaposed with and often challenges public history. New stories surface, and individual experience enriches public understanding of the past” (100). En sus documentales transnacionales Negrón-Muntaner, Portillo y Solberg recurren precisamente a esas técnicas para contar cada una su historia personal. Además, las directoras bajo consideración exponen y contrastan lo privado y lo personal con lo oficial o los archivos públicos. Así logran conectar la memoria con la historia.

3. El cine experimental de las mujeres

Para Jean Petrolle y Virginia Wright, editoras de *Women and Experimental Filmmaking* (2005), el cine experimental de las mujeres contribuye vía el *avant-garde* a dismantlar narrativas heroicas y posiciona, sin importar la agenda política o estética del filme, a las directoras y a sus protagonistas como agentes activos (3). A nuestro parecer, las directoras bajo estudio incursionaron primero en el cine experimental y, desde sus límites, configuraron luego un imaginario transnacional. En acuerdo con Petrolle y Wright consideramos que las directoras bajo consideración partieron de las perspectivas y estrategias formales tomadas del cine experimental:

As they bring the aesthetic traditions and cultural histories of their ancestors to cinematic practice. The range of ethnicities, aesthetic traditions, and sociopolitical concerns represented by filmmakers like Frances Negrón-Muntaner, Michelle Hohabeer, Ayoka Chenzira, Zeinabu Davis, Margaret Tait, Midi Onodera, Lizzie

Borden, Ximena Cuevas, Shiring Neshat, and Julie Dash attests to the field's expanding richness and inclusiveness. (10)

Además, reconocen la diversidad étnica entre las directoras quienes combinan también múltiples modos de discursos filmicos y de vídeo dentro del marco documental para examinar un sin número de preocupaciones sociopolíticas desde una perspectiva feminista. Según Petrolle y Wright, el cine experimental les ofrece la oportunidad a las cineastas de incorporar diferentes técnicas dentro de su documental para narrar una historia. Negron Muntaner, Portillo y Solberg hacen uso inclusive de simulacros para la narración. Las últimas dos recurren a los archivos históricos para captar la realidad de su protagonista. En su caso particular, Solberg contrató a un travestí brasileño para protagonizar a Carmen Miranda y Portillo usa unos juguetes y un tomate para ejemplificar los hechos que sucedieron en la vida de su tío Oscar.

Como grupo, las tres cineastas bajo estudio rompen con patrones cinematográficos tradicionales y aportan nuevas maneras de hacer cine. De esa manera logran a nivel estético crear lazos transnacionales con sus colegas cineastas alrededor del mundo. De los filmes, las tres protagonistas habitan ciertos espacios geográficos y, a la vez, cruzan diferentes fronteras reales o imaginadas para re-configurar una existencia global y unas relaciones identitarias liminales con respecto a la nación y al hogar (Petrolle and Wright 11).

Por su parte, Petrolle y Wright hacen hincapié en la diversidad de las cineastas provenientes de varias y diferentes etnias. Incluyen en su lista a: Trinh T. Minh-ha, Lourdes Portillo, Helena Solberg, Angela Ricci Lucchi, Laura

Kipnis, Laleen Jayamanne, Jill Godmilow y Rea Tajiri. En conjunto éstas, según Petrolle y Wright, “are similarly combining multiple modes of filmic and video discourses within documentary frameworks in order to examine wide-ranging sociopolitical issues from feminist perspectives” (11). Se les olvida, sin embargo, que algunas de las cineastas participan en la creación y el desarrollo de un nuevo género cinematográfico: el documental transnacional.

4. El uso del transnacionalismo como herramienta conceptual para un acercamiento al cine transnacional

Para nuestro estudio crítico, nos interesa recalcar la importancia de usar el transnacionalismo como concepto crítico e ir más allá de sus orígenes económicos y sociopolíticos como ya antes detallados por Smith y Guarnizo. En su artículo “What is Transnational Cinema?” (2006), Elizabeth Ezra y Terry Rowden proponen valorar el uso del transnacionalismo como un marco conceptual en el estudio del cine: “In its simplest guise, the transnational can be understood as the global forces that link people or institutions across nations” (1). Es decir, el transnacionalismo nos permite entender los efectos de un mundo en flujo y la manera en cómo un número creciente de cineastas está creando imaginarios transnacionales. La permeabilidad de las fronteras, además, permite que el cine transnacional se lleve a cabo en los intersticios entre lo local y lo global. Ezra y Rowden aclaran: “Third Cinema, initially a site of discursive resistance to cultural imperialism, soon came to be equated with all cinema made in the ‘Third World,’ though this conflation was quickly complicated by the presence of neocolonial forces within the postcolonial world, and by the fact that many ‘Third World’

filmmakers were trained in the West” (4). De hecho, el concepto de *Third Cinema* es un poco anticuado y pertenece a una perspectiva histórica más que a un contexto global actual.

El impacto de la globalización ha dado a la gente de todos los niveles sociales quien se encuentra en los intersticios la oportunidad de ocupar el centro en números crecientes vía ciertas películas ampliamente vistas en el mundo. Al igual que sus protagonistas, este cine presenta a sujetos migratorios transnacionales: “This migratory potential is apparent not only in the very fact of the greater availability of a wider range of films to a wider range of audiences, but in the prominence of migration and diaspora as themes within transnational cinematic texts themselves” (Ezra y Rowden 7). De ahí, resulta la posibilidad de un documental transnacional.

Asimismo, al igual que otros sujetos desplazados, el sujeto transnacional se ha insertado en los espacios cinematográficos y ha logrado configurar una conceptualización del sentido de *homeland* o patria: “More often than not, transnational cinema’s narrative dynamic is generated by a sense of loss. The lingering appeal of notions of cultural authenticity and normative ideas of ‘home’ prompts filmmakers to explore the ways in which physical mobility across national borders necessarily entails significant emotional conflict and psychological adjustment” (Ezra y Rowden 7). Estos ajustes emocionales y psicológicos son importantísimos para la configuración del imaginario transnacional. Como protagonista de las producciones cinematográficas, el sujeto desplazado funge con sus temas la voz del transnacionalismo y se le da una

apertura al conocimiento global: “In such works, loss and deterritorialization are often represented not as transitional states on the transnational subjects’ path to either transcendence or tragedy, but instead as more or less permanent conditions” (7).

Por ende, en el cine transnacional las identidades son deconstruidas y reconstruidas sobre las líneas dinámicas del poder. Según Ezra y Rowden, para la imaginación diaspórica, el pensamiento se inviste con la movilidad y es contrarrestado por la construcción emocional de una patria de pertenencia la cual provee el punto de partida para la narrativa y le da validez a la promesa de regreso: “Indeed, in many films that can be fruitfully considered from a transnational perspective, identification with a ‘homeland’ is experienced and represented as a crisis” (7-8). Por eso, en el cine transnacional se presentan repetidas transformaciones a nivel personal. De hecho, en los tres filmes bajo consideración, la crisis es la muerte de un ser querido.

Como visto en el cine, la transnacionalización de la cultura ha tenido impacto incomparable en la producción y la disponibilidad de cine documental y en otros formatos de cine comprometido: “Although documentaries have been the primary mode of expression for many if not most ‘non-Western’ or minority filmmakers for decades, for most of cinema history documentaries have been almost completely unavailable on any consistent basis to all but the most privileged of audiences” (10). En la actualidad, la mayoría de estos filmes se puede adquirir fácilmente por la Internet a precios razonables.

5. El cine transnacional: un campo para las negociaciones culturales

En el texto *African Carmen: Transnational Cinema as an Arena for Cultural Contradictions* (2007), Mari Maasilta estudia el cine transnacional de la diáspora en un contexto de directores francófonos desterritorializados del África poniente. El enfoque del análisis es la divergencia en los diferentes intereses y las negociaciones del espectador hacia la película *Karmen Gei* (2002) del cineasta Joseph Ramaka, quien a su vez adaptó ésta del cuento *Carmen* (1845/1992) de Prosper Mérimée sobre una mujer gitana que se quitó la vida en vez de perder su libertad (24). En la adaptación cinematográfica, Ramaka le da un toque personal al cuento situando el drama en un espacio urbano senegalense y representando a la protagonista como una mujer bisexual (Maasilta 153).

Maasilta propone una definición sobre el cine transnacional. Primero, afirma la localidad desterritorializada del cineasta. Los filmes transnacionales son dirigidos por cineastas desterritorializados que, por diversas razones, viven lejos de su país de origen o se mueven entre el país de origen y el país receptor. Es decir, los cineastas transnacionales no están atados a un lugar en particular y, por consecuente, representan a sujetos en movimiento en una era global y transnacional, viven dobles vidas, hablan dos o más idiomas, tienen hogares en dos países, y vía un contacto continuo, hacen su vida cruzando fronteras nacionales: “these subjects may identify simultaneously with several communities and contribute both to the development of their original community and to their diasporic community. Films by transnational filmmakers may focus on their original home countries, their new host countries or on any other countries

(Maasilta 25-26). Segundo, el cine transnacional reconoce la producción intersticial, la distribución y el contexto de exhibición del filme. Como factor la producción intersticial significa que el cineasta transnacional utiliza, como último recurso, diferentes medios de producción y éstos pueden ser alternativos o convencionales según lo que esté disponible en cierta situación. La asistencia financiera para este cine varía y a menudo los filmes son realizados o coproducidos con compañías de diferentes países. Tercero, se llevan a cabo mezclas híbridas de diferentes convenciones genéricas, temáticas y estéticas. Los filmes transnacionales a menudo son bilingües o multilingües y combinan características estéticas y genéricas de varias tradiciones filmicas; de hecho se crean a base de un nuevo *collage* híbrido (Maasilta 26). De hecho, Maasilta se enfoca en la categoría de cine que está menos sujeto a cierta nación. Este cine es creado por cineastas cosmopolitas pertenecientes a la diáspora quienes viajan entre el país de origen y el país receptor (Maasilta 21).

Maasilta define el cine transnacional africano de la diáspora como el cine hecho y recibido en una “postcolonial, global situation in which directors, funding bodies, film crews, films and spectators travel between and beyond geographic, national and cultural borders and change their identity according to the actual location” (21). Para Maasilta, los filmes de directores perteneciente a la diáspora están comprometidos en dialogar con la sociedad de su país de origen y la del país receptor al igual que con el respectivo cine nacional: “They have to reflect the needs and aspirations of at least three different interpretative communities: *national audiences at home, transnational diasporic audiences living in the new*

host country in a similar situation as the director, and the *national audiences of the host country*” (22). Por último, Maasilta define la hibridez en el cine transnacional africano como una estrategia cultural con el propósito de hacer películas que hablen simultáneamente tanto a una audiencia que viene de diferentes orígenes como a las otras culturas (51).

Durante los noventa el término *transnacionalismo* empezó a sustituir el vocablo *internacional* en los trabajos culturales interdisciplinarios. Maasilta propone que el transnacionalismo se refiere a varios hechos: una combinación de membrecías cívico-políticas, ciertas participaciones económicas, unas redes sociales y ciertas identidades culturales que establecen vínculos entre personas e instituciones en dos o más Estado-naciones. Declara: “Key actors of transnationalism are international migrants who are assumed to create new transnational spaces beyond the national borders” (83). Tal contexto socioeconómico ha impactado el cine, el estilo narrativo y una nueva identidad creada—la transnacional. Respecto al cine transnacional, se trata de uno realizado por cineastas migrantes que viven en situaciones transnacionales y se benefician de una infraestructura anclada en por lo menos dos naciones (Maasilta 83). Para la creación de una identidad transnacional, las películas transnacionales comparten ciertos medios de producción, exhibición y distribución y ciertas características estéticas y estilísticas (Maasilta 84). Entre las principales características de la identidad transnacional existen la hibridez, el intersticio y la liminidad. Además, el cine transnacional cruza fronteras a nivel del tema y el estilo (Maasilta 106).

Como rasgo dominante del cine transnacional asociado a la diáspora, los cineastas transnacionales operan de manera independiente y, a la vez fuera del estudio convencional o la industria filmica *mainstream* del país receptor. Observa Mari Maasilta, “They live in otherness, and the biographical elements and feelings of this otherness are interwoven in their films” (99). Es decir, los cineastas transnacionales son intersticiales, parciales y, al mismo tiempo, múltiples, pues practican varios roles en la producción y la dirección de sus películas: “they seek financing for their projects from multiple sources, they write their scripts, act, edit and market their films” (Maasilta 101). Al realizar múltiples papeles en el proceso filmico, los cineastas ahorran dinero, pero lo más importante es que tienen control de la visión y la estética de su cine (101). Además, siendo intersticiales, pueden también enfrentar restricciones políticas al momento de rodar la película.

6. El Tercer Mundo y sus diásporas en el Primer Mundo: una reconceptualización de la representación de imágenes

En su estudio “Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema” (2006), Ella Shohat señala que el Tercer Mundo y sus diásporas situadas en el Primer Mundo han re-escrito sus propias historias y han tomado control sobre la producción de sus imágenes. Desde sus propias voces, las cineastas critican y resisten en el presente el neocolonialismo y sus ramificaciones a partir de un proyecto de resignificación y recartografía: “Third-World feminists, for their part, have participated in these counternarratives, while insisting that colonialism and national resistance have impinged differently on men and

women, and that remapping and renaming is not without its fissures and contradictions” (Shohat 39).

De hecho, evitando un discurso universal heteronormativo, el feminismo del Tercer Mundo reclama la localidad y argumenta la construcción de varias formas de resistencia específicas para afrontar una multiplicidad de formas opresivas. Desde el principio, las feministas de color se comprometieron al estudio y al activismo en torno a tres intersecciones: la nación, la raza y el género. De hecho, esta ruptura con el discurso nacional hegemónico les dio la oportunidad a las mujeres de articular sus historias y (re)contextualizarlas desde dos o más localidades geográficamente ancladas. Lo afirma así Shohat, “Therefore, while still resisting the ongoing (neo)colonized situation of the ‘nation’ and/or ‘race,’ post-Third-Worldist feminist cultural practices also break away from the narrative of the ‘nation’ as a unified entity so as to articulate a contextualized history for women in specific geographies of identity” (40). Se trata de articular una identidad híbrida y liminal sobre la mujer.

En acuerdo con Shohat, reconocemos que “the films of the 1980s and 1990s use the camera less as a revolutionary weapon than as a monitor of the gendered and sexualized realms of the personal and the domestic, seen as integral but repressed aspects of national history” (53). Es decir, las cineastas bajo estudio no necesariamente filman actos revolucionarios, pero sí subvierten las metanarrativas hegemónicas y, al insertarse personalmente en sus filmes, llenan los intersticios negados por los poderes hegemónicos. Vía su obra particular, Negrón-Muntaner, Portillo y Solberg han contribuido a la resignificación del

imaginario transnacional en base a la rehistorización y contextualización de sus protagonistas y los discursos representados en su cine. A nuestro parecer, esto es precisamente lo que hacen los documentales transnacionales de las directoras bajo estudio. Más aún, ha dicho la crítica Shohat: “Just as the media can exoticize and disfigure cultures, they have the potential power not only to offer countervailing representations but also to open up parallel spaces for anti-racist feminist transformation” (53-54).

7. Los cineastas que trabajan en los intersticios

Por otra parte, en su ensayo “Situating Accented Cinema” (2006) Hamid Naficy reconoce que los cineastas no tradicionales trabajan en los intersticios de los espacios sociales y las prácticas cinematográficas. Dice, “By and large, they operate independently, outside the studio system or the mainstream film industries, using interstitial and collective modes of production that critique those entities. As a result, they are presumed to be more prone to the tensions of marginality and difference” (111). Naficy señala asimismo que, aunque este *accented cinema* o cine con acento reúne las tensiones y diferencias en los intersticios, tales cuestiones no son resueltas tan lógicamente como en las narrativas tradicionales ni tampoco se basan en esquemas genéricos. De eso viene “their grouping under accented style” (111). La multiplicidad de filmes depende de muchos factores aunque sus similitudes nacen principalmente de lo que los cineastas tienen en común, por ejemplo, “liminal subjectivity and interstitial location in society and the film industry” (111). Sin embargo, el conjunto de las

intersecciones asociadas a las diversificaciones y semejanzas es precisamente lo que constituye el estilo con acento de los filmes.

Por eso, Naficy nos recuerda que los y las cineastas del cine con acento son producto del desplazamiento que produjo una dualidad poscolonial y posmoderna. Esa dualidad se ha llevado al documental transnacional. A razón del desplazamiento a los márgenes al centro, tales cineastas se han convertido en sujetos activos dentro de la historia mundial. Además se han ganado el derecho de hablar y se han atrevido a tomar los medios de representación. Los esfuerzos para recuperar y renarrar el desplazamiento llevan a una visión transnacional del mundo.

A continuación, Naficy propone tres tipos de filmes transnacionales y los distingue de la siguiente manera: “exilic, diasporic, and ethnic” (112). Bajo cada tipo hay también subdivisiones. A consecuencia, durante la carrera de él o la cineasta puede haber cambios geográficos dependiendo en el tipo de filme que ellos o ellas hagan “in tandem with the trajectory of their own travels of identity and those of their primary community” (112).

Para nuestro estudio, la definición del cine de exilio y la del cine de diáspora sirven para anclarlo en el transnacionalismo ya que las tres películas bajo consideración pueden ser categorizadas bajo estos dos tipos. Naficy define el cine de exilio como interno o externo, dependiendo todo en la “location to which one is banished, individuals who voluntarily or involuntarily have left their country of origin and who maintain an ambivalent relationship with their previous and current places and cultures” (112). Respecto al deseo de exilio, observa: “Intense

desire to return home is projected in potent return narratives in their films” (Naficy 112). Por otro lado, los cineastas de la diáspora tienen una identidad formada antes de partir de su lugar de origen y su nueva identidad diaspórica se construye alrededor de esa antigua identidad. Es decir, una identidad salida de la diáspora es colectiva y se basa tanto en el origen como en el nuevo destino. Observa Naficy, “the nurturing of a collective memory, often of an idealized homeland, is constitutive of the diasporic identity” (114). Le suma además, “This idealization may be state-based, involving love for an existing homeland, or it may be stateless, based on a desire for a homeland yet to come” (114). Por último, Naficy reconoce que las poblaciones diaspóricas mantienen “a long-term sense of ethnic consciousness and distinctiveness, which is consolidated by the periodic hostility of either the original home or the host societies toward them” (114). Eso constituye el cine étnico asociado al transnacionalismo.

De los otros puntos importantes de su ensayo, Naficy puntualiza la identidad y la etnicidad poscolonial de los cineastas ya que éstos marcan su identidad étnica y racial dentro del país receptor (115). Reconocen, asimismo, que la lengua sirve para formar no solamente la identidad individual, sino también la regional y la nacional forjadas antes del desplazamiento geográfico. Para Naficy, es importantísimo reconocer que el cine con acento pone énfasis en

visual fetishes of homeland and the past (landscape, monuments, photographs, souvenirs, letters), as well as visual markers of difference and belonging (posture, look, style of dress and behavior), they equally stress the oral, the vocal, and the musical—that is, accents, intonations, voices, music, and songs, which also demarcate individual and collective identities. (120)

De hecho, vemos estos elementos escenificados en *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*, *The Devil Never Sleeps/El Diablo nunca duerme* y *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*.

Como otras cineastas de *accented films*, Negrón-Muntaner, Portillo y Solberg usan el marco filmico como tabla de escritura en la cual aparece una multitud de textos. Éstos salen en la lengua original o en traducción y se les presenta en el formato de títulos, subtítulos, intertítulos o bloques de texto (Naficy 120). Igualmente, los filmes con acento incorporan el *voiceover*, se dirigen directamente al espectador y usan una “multilinguality, and multivocality” (Naficy 121) para desestabilizar al narrador omnisciente y al “narrative system of the mainstream cinema and journalism” (Naficy 121). Conscientes de eso, nuestro estudio parte de tales preceptos ya que la conciencia transnacional emerge de estar uno situado precisamente en la frontera, sea ésta real o imaginada, donde se entrecruzan múltiples elementos como la raza, la clase, el género y la membresía en varias identidades (divergentes o antagónicas, históricas y nacionales). De esa manera, se evita el binarismo y se usa una óptica de multiperspectiva y tolerancia. Observa Naficy, “As a result, border consciousness, like exilic liminality, is theoretically against binarism and duality and for a third optique, which is multiperspectival and tolerant of ambiguity, ambivalence and chaos” (Naficy 124). Esa conciencia fronteriza o transnacional se construye en los intersticios de un espacio imaginado y compartido por sujetos transnacionales.

E. El nuevo método armado para el estudio en proceso

1. La teoría transnacional aplicable a las películas bajo consideración

En base a las definiciones y los preceptos tomados de Ezra, Rowden, Shohat y Naficy, podemos aplicar la teoría del documental transnacional a las películas bajo consideración. Se valora además el transnacionalismo como la teoría mayor que permite el entender los efectos de un mundo globalizado y en flujo así como la permeabilidad de las fronteras, situando al documental transnacional en espacios intersticiales locales y globales; todos los participantes de este cine son sujetos migratorios transnacionales. El documental transnacional facilita la re-escritura de la historia borrada y permite autoridad sobre la producción de imágenes articuladas por voces silenciadas que reclaman un espacio recontextualizado desde ciertas localidades geográficamente ancladas y vía imaginarios transnacionales.

Para llevar a cabo nuestro proyecto doctoral, acudimos asimismo al feminismo del Tercer Mundo y su construcción de formas de resistencia específicas, inclusive en el cine, para enfrentar ciertas formas opresivas. Tomamos los acercamientos teóricos tanto del cine de exilio como del cine de la diáspora para reforzar nuestro aparato crítico. En tales géneros cinematográficos aparece una multitud de textos y se incorpora el uso del voiceover que se dirige directamente al espectador para contribuir a desestabilizar el discurso hegemónico. Reconocemos que los medios informativos pueden exotizar y deformar culturas. Sin embargo, nuestro marco teórico propone que el documental

transnacional ofrece ciertas representaciones contestatarias y facilita la apertura de espacios paralelos para lograr una transformación desde múltiples perspectivas.

2. La teoría del documental aplicable a las películas de Negrón-Muntaner, Portillo y Solberg

A la definición del documental propuesta por Nichols y Aufderheide, añadimos varios conceptos críticos tomados de Petrolle y Wright para una reconceptualización general del cine documental. Los aspectos fundamentales del documental configuran una voz que cuestiona al espectador respecto la lógica, el argumento o el punto de vista. Por su parte, la directora del documental transnacional se vale de un estilo propio para transmitir su perspectiva del mundo en base a ciertos métodos visuales. Vía un sin número de técnicas, tal directora organiza la representación de las imágenes para contar su historia sobre la vida real.

Las directoras tienen a su disposición recursos cinematográficos para crear la ilusión de la realidad y representar eventos de los cuales no hay películas. Usan archivos históricos, suelen enfocarse en historias biográficas y se valen de técnicas para representar la memoria. Cuando explican de manera detallada, incluyen signos de ausencia, imágenes de pérdida, objetos abandonados y fotos. Respecto a estos objetos representativos, acuden a la vez a un tono irónico o reflexivo para forjar una interpretación deseada. De otra parte, las cineastas se valen del cine experimental, en particular el documental transnacional, para dismantelar discursos hegemónicos y posicionar a las directoras y a sus

protagonistas como sujetos activos. Finalmente, valoramos el cine transnacional como un campo de renegociaciones culturales.

CAPÍTULO 3

AL OTRO LADO DEL CHARCO: EL MITO DE LA GRAN FAMILIA Y EL IMAGINARIO TRANSNACIONAL LIBERATORIO DE UNA PUERTORRIQUEÑA FRONTERIZA

Introducción

Frances Negrón-Muntaner nace en Santurce, Puerto Rico un 9 de enero de 1966. Creció la mayor parte de su niñez en los lugares de Cupey, El Paraíso y Hato Rey, y a los ocho años vivió, siendo una ciudadana norteamericana, en Long Island, Nueva York. Después de regresar a vivir un tiempo en la isla, Negrón-Muntaner decide retornar a Estados Unidos (EE.UU.) y radicó en varias ciudades estadounidenses: Massachussets, Filadelfia, Miami y Nueva York. Respecto su educación, durante el tiempo en que vivió en la isla cursó estudios subgraduados en Puerto Rico y, mientras vivía en EE.UU., estuvo inscrita un semestre en el doctorado de Sociología en la Universidad de Massachussets. Después de experimentar en el campo del periodismo se mudó a Filadelfia y cursó “dos grados relacionados al cine en Temple University” (Aguilar Castro 178). Para el año 2000, sus inquietudes intelectuales la habían llevado a terminar un doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Rutgers. De todas estas experiencias nacieron los intereses personales, la formación académica y el desarrollo profesional de Negrón-Muntaner; en el proceso, “[se] relacion[ó] en carne y hueso con las comunidades puertorriqueñas que antes sólo conocía en libros de sociología urbana” (Aguilar Castro 178). Para Negrón-Muntaner, este descubrimiento fue significativo y revelador ya que, de manera paulatina,

“incorpor[ó] las perspectivas de la diáspora puertorriqueña—de clase, racial, sexual—a la forma de entender [su] propia relación con Puerto Rico” (Aguilar Castro 178). Como resultado, Negrón-Muntaner logra re-escribir la historia del pueblo puertorriqueño, a ambos lados del Océano Atlántico, desde la perspectiva del sujeto fronterizo y transnacional. La obra de la cineasta no solamente logra representar a sujetos subalternos: diásporas, isleños, neorriqueños, afroamericanos, sino que ofrece propuestas cinematográficas alternas para la representación de los mismos. De hecho, centra la desconstrucción del mito de la gran familia vía un imaginario transnacional liberatorio de una puertorriqueña.

En el capítulo III se analiza desde dentro de una interpretación crítica transnacional, el documental *Brincando el charco*¹³: *Portrait of a Puerto Rican* (1994) de Frances Negrón-Muntaner. Se da el primer panorama del cine puertorriqueño isleño y estadounidense, contextualizando la producción de la cineasta y marcando el interés, el inicio y el éxito de ciertas obras puertorriqueñas dentro y fuera de la isla. Se plantea asimismo cómo estas obras cinematográficas ilustran la práctica migratoria tanto como las conciliaciones y negociaciones que exige el retorno a Puerto Rico por parte de la respectiva protagonista.

Para interpretar tal visión en *Brincando el charco*,¹⁴ acudimos a conceptos claves informados por las obras teóricas de Sonia Saldívar-Hull, Chandra Talpade Mohanty, Mari Maasilta, Ella Shohat y Hamid Naficy, y a los críticos

¹³ La frase “brincar el charco” es una metáfora utilizada por los puertorriqueños y neorriqueños para referirse al cruce del Océano Atlántico. Es una realidad poscolonial donde se reduce el espacio y se trasciende identidades culturales vía los sistemas actuales de transportación y un imaginario transnacional.

¹⁴ De aquí en adelante se utiliza esta abreviación.

puertorriqueños Jorge Duany y Gina M. Pérez. Además, se considera la labor intelectual de Negrón-Muntaner, pues ella ha aportado tanto al campo literario y político como a la crítica cultural. Sus estudios principales abarcan la sexualidad, el colonialismo, el nacionalismo, la emigración puertorriqueña y latina, y las comunidades de la diáspora.

A. Marco teórico: el transnacionalismo y el cine transnacional

A continuación, ofrecemos las teorías claves y aplicables al estudio del documental *Brincando el charco*: partimos de los preceptos de Sonia Saldívar-Hull, aplicamos en seguida la teoría de Chandra Talpade Mohanty, anclamos nuestra propuesta sobre el transnacionalismo y sus implicaciones respecto el cine transnacional y traemos al juego las propuestas de Maasilta, Shohat y Naficy. Como parte del marco teórico, utilizamos “La tierra’s Always Perceived as Woman: Imagining Urban Communities in Chicago’s Puerto Rican Community” (2002) de Gina M. Pérez cuyo estudio sitúa en primer plano a la mujer, sus redes sociales y su role en la construcción y el mantenimiento de comunidades transnacionales (183). A su vez, el estudio de Jorge Duany *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States* (2002) propone que la migración circular de los puertorriqueños de la isla a Estados Unidos y vice versa ha ampliado las identidades puertorriqueñas para incluir lo transnacional y que la definición de la identidad nacional con respecto al territorio está en decadencia.

El método teórico de Saldívar-Hull centra cierta concientización ya que reconoce a la mujer dentro de una historia principalmente borrada y que, desde

ese espacio, ha surgido una voz fémina la cual cuenta sus historias anteriormente silenciadas, produciendo un discurso contrahegemónico. Como sujetos activos, las mujeres logran crear puentes transnacionales para reconstruir géneros e historias tradicionales. De esa manera, la mujer logra posicionarse como sujeto protagónico de su propia historia. De hecho, el documental *Brincando el charco* produce un discurso contrahegemónico que enfrenta y desconstruye la producción falocéntrica de dominación.

Con respecto a las relaciones que unen a las diversas comunidades, utilizamos la propuesta de Mohanty la cual ancla, en la solidaridad mutua, la responsabilidad y el reconocimiento de intereses comunes, valorando siempre la solidaridad. A nuestro parecer, Mohanty plantea un feminismo sin fronteras que reconoce conflictos, diferencias y temores; aclara, además, que no hay un sólo sentido de fronteras, sino múltiples líneas marcadas y demarcadas a cualquier y a todo nivel social. Es decir, la teórica ofrece una teoría transnacional más coherente donde se subraya la subjetividad y la intelectualidad de la mujer del Tercer Mundo, inclusive a las mujeres de color estadounidenses, para afirmar una identidad política surgida de una alianza  nica. Como mujeres históricamente situadas en una localidad específica, deben forjar alianzas basadas en cómo se entienden las categorías sociales de raza, clase y género. A estas tres le sumamos la sexualidad. De hecho, la localidad sirve como base para formar nexos con otras mujeres e identificar las luchas en las cuales pueden colaborar. Se es imprescindible considerar, por lo tanto, las prácticas que usan las mujeres para dar sentido a su vida y el cómo estas acciones afectan tanto el entorno inmediato

como los vínculos transnacionales que establecen con otras mujeres. En fin, todos estos elementos teóricos en Mohanty son reconfigurados y negociados según la localidad.

Consideramos el transnacionalismo como la mejor teoría para entender los efectos de un mundo globalizado y en flujo así como la permeabilidad de las fronteras, situando al documental transnacional en espacios intersticiales locales y globales. Todos los participantes de este cine son sujetos migratorios transnacionales: directores, actores, guionistas. Ante los cines nacionales, el documental transnacional facilita la re-escritura de la historia borrada y permite cierta autoridad sobre la producción de imágenes articuladas por voces silenciadas que reclaman un espacio recontextualizado desde ciertas localidades geográficamente ancladas y vía imaginarios transnacionales.

Nuestro marco teórico propone que el documental transnacional ofrece ciertas representaciones contestatarias y facilita la apertura de unos espacios paralelos para lograr una transformación desde múltiples perspectivas. Los aspectos fundamentales del documental configuran una voz que cuestiona al espectador respecto la lógica, el argumento o el punto de vista cotidianos; marca que existen realidades intersticiales y transnacionales. Por su parte, la directora del documental transnacional se vale de un estilo propio y ciertos métodos visuales para transmitir su visión del mundo. Vía un sin número de técnicas, tal directora organiza la representación de las imágenes para relatar su historia sobre la vida transnacional real.

Las directoras tienen a su disposición recursos cinematográficos para recrear la realidad y representar eventos de los cuales no existen películas o que han sido silenciados. Usan archivos históricos, suelen enfocarse en historias biográficas y se valen de técnicas innovadoras para representar la memoria. Cuando explican de manera detallada, incluyen asimismo signos de ausencia, imágenes de pérdida, objetos abandonados y fotos. Sobre estos objetos representativos, acuden a un tono irónico o reflexivo para forjar la interpretación deseada, lo cual desafía la conciencia del espectador. De otra parte, las cineastas se valen del cine experimental, en particular el documental transnacional, para dismantelar discursos hegemónicos y posicionar en un nuevo centro a las directoras y a sus protagonistas como sujetos y agentes activos. Finalmente, dentro de nuestro método, se valora el cine transnacional como un campo de renegociaciones cultural.

B. Contexto histórico respecto a la producción cineasta puertorriqueña y elementos biográficos

1. Producción cinematográfica en Puerto Rico 1912-1987

La producción cinematográfica isleña no se compara a la mexicana o a la brasileña, ni a la argentina. Tiene menos recursos y la producción es cuantitativamente reducida. En lo que coinciden las cuatro es la necesidad de crear cine para un pueblo histórico y culturalmente definido. En el estudio, *Breve historia del cine puertorriqueño* (1986), Joaquín García hace un recuento histórico de la producción cinematográfica puertorriqueña que data desde 1912 hasta fines de los ochenta. Según el crítico, la producción es limitada por la falta

de recursos financieros: el respaldo del gobierno ha sido precario y en la isla siempre ha existido, para sus integrantes, una falta de formación como cineasta, guionista o técnico. A pesar de estas limitaciones mayores las cintas existentes logran enfocar y compartir los valores puertorriqueños con el mundo, proyectando una marcada realidad puertorriqueña. En su estudio, Joaquín García ofrece una teoría válida y postula una definición amplia sobre el cine puertorriqueño y lo que lo constituye; de hecho, los filmes responden a ciertos intereses y a una cosmovisión colectiva. Paralelamente, las producciones cinematográficas se ubican dentro de un contexto histórico y están enmarcadas “dentro del colonialismo y de Puerto Rico invadido” (J. García 4). No obstante, antes de abundar en la producción filmica puertorriqueña, enmarcamos en una serie de parámetros utilizados por el crítico para definir la nación puertorriqueña de la isla, negando otros.

Para interpretar y situar la cinematografía isleña Joaquín García propone, “[En] Puerto Rico no existe una cinematografía nacional pero sí un cine con elementos y aspiraciones de ser uno de carácter nacional” (3). Acerca del significado de lo nacional, Jorge Duany propone que, con respecto a Puerto Rico, debe considerarse una nación, pero una sociedad nacional en movimiento. Al proponer este postulado, Duany precisa la definición de tal nación así: “not as a well-bounded sovereign state” (4), sino como una comunidad translocal donde una conciencia colectiva comparte una historia, una lengua y una cultura; se trata de una definición similar a lo que constituye una nación en el sentido tradicionalmente aceptado. A nuestro parecer, Joaquín García concuerda con

Duany al plantear los parámetros del cine puertorriqueño como los siguientes: 1) la interpretación de la realidad a través de la esencia puertorriqueña; 2) la participación de los puertorriqueños tanto en la producción como en el financiamiento; 3) el contenido y tema como respuesta a una realidad o planteamiento desde el punto de vista nacional, y 4) la meta es de insertarse históricamente en el mundo y convertirse en cine puertorriqueño o nacional (4-5). Joaquín García aclara además que el lugar geográfico no necesariamente define la nacionalidad misma “ya que la producción de una obra puede trascender las fronteras de su país” (5) y, por ende, convertirse en una obra transnacional. Joaquín García arguye que no se puede definir un cine nacional utilizando meramente el idioma o lengua como parámetro: tal parámetro no define del todo la obra puertorriqueña ya que la realidad histórica y el legado colonial y sociocultural dieron lugar a un ambiente lingüístico diverso: el inglés, el español y la mezcla de ambos. Igualmente no se debe utilizar al director como parámetro determinante de lo nacional ya que, como grupo, “se circunscriben al compromiso de la obra, el enfoque del trabajo y la cosmovisión colectiva” (J. García 5-6).

De la época cinematográfica isleña que nos ocupa (1912 a los 1980), Joaquín García propone tres características, siendo la más importante para este trabajo la del “surgimiento de un ‘nuevo’ documentalismo comprometido en el cual se desarrolló un grupo de jóvenes realizadores” (95). Dentro de tal género cinematográfico, las cintas más importantes son aquellas que presentan “[al] puertorriqueño desarraigado de su tierra y ambiente social, ubicado en un gran

centro urbano y una sociedad que le son hostiles” (J. García 100). Eso se dramatiza en un número particular de ellas. Según Joaquín García, tal documental proyecta una deformación del carácter puertorriqueño isleño donde el protagonista es “nacido y/o criado en Nueva York” (100). El desarraigamiento, el exilio, en una sociedad hostil, la resistencia y la deformación de la identidad isleña, parte de las vivencias en EE.UU. de los realizadores, forman parte de la cosmovisión nacional isleña colonizada, siendo el tema típico la búsqueda de las “raíces perdidas” (100). Las cintas más destacadas del nuevo documentalismo comprometido son las siguientes: *Cristina Pagán* (1976) de Pablo Figueroa; *The Heart of Loisaida* (1979) de Marci Reaven y Bienvenida Matías; *Puerto Rico: Our Right to Decide* (1983) de Vicente Juarbe, *Los sures* (1984) y *El legado* (1981) de Diego Echeverría. Este cine es principalmente nacionalista porque tematiza la pérdida de la identidad para los que salen de la isla y experimentan una inquietud con respecto a la independencia puertorriqueña.

De la filmografía puertorriqueña que abarca el período de 1912 hasta los 1980, encontramos que, en su mayoría, los realizadores son hombres. No es hasta el 1982 que la directora Jane Morrison dirige el filme *Los dos mundos de Angelita*. Le siguen *La operación* (1982) dirigida y producida por Ana María García y, tres años más tarde, *Reflejo de un deseo* (1985) de Ivonne María Soto.

2. Cineastas neorriqueños y puertorriqueños en Estados Unidos

En un número de la revista *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* publicado en 1993, la cineasta y crítica puertorriqueña Lillian Jiménez hace una importante recopilación del desarrollo del cine neorriqueño (puertorriqueño) en

Nueva York. En el artículo “Puerto Rican Cinema in New York: From the Margin to the Center” describe la formación de una tercera generación de neorriqueños en Nueva York. Como propósito central, esta agrupación forja, por un lado, una distinta identidad anclada a la experiencia vivida en Nueva York y asociada secundariamente a la isla; por otro, se desenvuelve dentro de la ideología anti-imperialista continental de la época (Jiménez s.p.). Esa nueva concientización surge de la ausencia de imágenes puertorriqueñas históricas en la cultura y la realidad cotidiana del grupo continental. Es decir, durante la época de los setenta no existían imágenes de los neorriqueños ni en el cine ni en la televisión estadounidense. En comparación, la cinematografía isleña ya tenía, aunque era escasa, una producción iniciada en 1912. Asegura la crítica Lillian Jiménez que para solucionar la falta de imágenes, se forja por primera vez una colaboración con la comunidad chicana; de esta alianza se establece el National Latino Media Coalition (NLMC), la primera organización que desafió a la industria de la *public broadcasting* o transmisión de servicio público, y en 1974, la Corporation for Public Broadcasting (CPB) otorgó fondos para fundar el programa *Realidades* como una serie a nivel nacional en el continente. De hecho, ese fue un momento histórico para los latinos en Estados Unidos. Según Jiménez, durante tal época el programa *Realidades* atrajo a escritores, poetas, cineastas y videoastas. Todos en la alianza compartían la meta de crear, desde la perspectiva neorriqueña y puertorriqueña, un espacio para la producción de proyectos comunitarios y nacionales y la distribución de la misma en el continente y la isla. Al cancelarse la serie *Realidades* en 1975, varios miembros del grupo fundador se lanzaron por su

propia cuenta como productores, directores, cineastas y periodistas. Éste fue un período decisivo para la formación de los neorriqueños y puertorriqueños interesados, así como la de otros grupos eulatinos, en el campo de los medios de comunicación.

Jiménez también plantea que los primeros cineastas puertorriqueños continentales, forjados durante la década de los setenta, prefirieron hacer cine documental porque el costo era relativamente bajo, más accesible y eficaz con respecto a la representación de las imágenes necesarias. En el grupo neorriqueño de los fundadores se encuentran Carlos de Jesús, Beni Matías y Pedro Riviera. Estos documentalistas precursores se comprometieron a presentar tres elementos neorriqueños silenciados por la cultura hegemónica: su historia, sus cuestiones sociales y su cultura. De hecho, como grupo, trataron de representar “the complex survival strategies developed by Puerto Ricans in the midst of abject racism and poverty” (Jiménez s.p.). La aportación más significativa de estos documentalistas neorriqueños fue representar imágenes en general de los puertorriqueños continentales e isleños, plasmarlos en la pantalla grande y chica, y darles la oportunidad de ocupar el centro de un discurso cinematográfico.

Después de los documentalistas, el siguiente grupo del cual comenta Lillian Jiménez es el de los *storytellers* o cuentistas. Estos cineastas utilizaron el formato narrativo para dar visibilidad en específico a las historias y experiencias de los neorriqueños. Entre ellos se encuentran Pablo Figueroa, Luis Soto y María Norman. Por otro lado, para fines de los ochenta, únicamente unos pocos cineastas neorriqueños habían irrumpido en el campo. Entre estos principiantes se

encontraba Frances Negrón-Muntaner, quien había sido entrenada en la isla y, en colaboración con Alba Martínez, produjo el documental *Aids in the Barrio* (1988). Para entonces, Negrón-Muntaner ya estaba trabajando en el rodaje de *Brincando el charco*, el filme que nos ocupa.

Desde un espacio localizado en Estados Unidos, los puertorriqueños continentales han tenido la oportunidad de interpretar la cultura y sociedad estadounidense de manera única. Según Jiménez, los neorriqueños ya han logrado contribuir algo al discurso cultural contemporáneo en Estados Unidos vía la producción de textos filmicos que representan “the complexity, innovative and myriad experiences of [Puerto Rican] survival in an often hostile terrain” (“Puerto Rican Cinema” s.p.). La crítica plantea que el proceso de hacer cine o vídeo le dio la oportunidad a los neorriqueños de salirse de su condición de invisibilidad y presentar su realidad continental, desconstruyéndola primero y reconstruyéndola después desde una nueva visión y un nuevo poder. Aunque fue logrado vía un proceso doloroso, los cineastas neorriqueños pudieron reflexionar sobre sí mismos ya que según Lillian Jiménez, los “filmes were [their] passageway—moving from objects to subjects” (“Puerto Rican Cinema” s.p.). De hecho, la apertura en el campo cinematográfico estadounidense, les facilitó, por primera vez, a los puertorriqueños continentales compartir, ya sea en el continente o la isla, el escenario y la visibilidad en el cine, el vídeo y la televisión.

De gran valor para nuestra investigación, son los veintidós vídeoastas y cineastas puertorriqueños que han vivido y radican en Estados Unidos. El estudio *Made in USA: Puerto Rican Film and Video—An Oral History Project/Cine y*

vídeo puertorriqueño: un proyecto de historia oral (2000), editado por Ana García, contiene varias entrevistas de las cuales nueve son de mujeres directoras. Por razones de espacio, mencionamos a los cineastas más relevantes a este estudio. Primero, José García dirigió *La carreta* (1971), cuya trama gira alrededor de la migración de una familia puertorriqueña campesina a Nueva York y es una adaptación de la obra del dramaturgo René Marques. Por su parte, Frank Borres dirigió *Puerto Rican Passages* (1994), que trata la migración de los puertorriqueños de la isla al continente durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Después Anthony Iglesias dirige el filme *Gay Ricans* (1995) donde explora la complejidad y las difíciles experiencias de los homosexuales puertorriqueños en Nueva York. El director Miguel Arteta dirigió el largometraje *Star Maps* (1997) sobre un joven latino que se prostituye para avanzar su carrera en una sociedad hostil. Por último, el cineasta Jorge Oliver dirige el documental *Orgullo en Puerto Rico* (1999), un filme que centra y detalla la *Eight Parade of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Transexual Pride in Puerto Rico* u Octava Parada de Orgullo Gay, Lésbica, Bisexual, Transgénero y Transexual en Puerto Rico.

De las realizadoras incluidas en el estudio *Made in USA*, varias han producido obras significativas. Una de las primeras es Bienvenida Matías quien participa principalmente en producciones co-dirigidas; por ejemplo: con Marci Reaven, co-dirige *Heart of Loisaida* (1979). La propia crítica y cineasta Lillian Jiménez produjo el filme *What Could You Do with a Nickel?* (1981) sobre el primer sindicato de las trabajadoras domésticas latinas y afroamericanas en el sur

del Bronx. A mediados de los ochenta Marci Reaven co-dirigió *Housing Court* (1984) con Billy Sarokin; similar a la trama de *Heart*, el tema de *Housing Court* gira alrededor de la vivienda y las dificultades que enfrentan esas vecindades. También durante este período, Lillian Jimenez dirigió otros vídeos: *Sanctus* (1984) sobre la instalación de canales múltiples de vídeo realizada por Edín Vélez en el Museo del Barrio en Nueva York (A. García 114); *Inside Women Inside* (s.f.) sobre las mujeres encarceladas, y durante la redacción del libro—a fines de los 1990—estaba por dirigir el proyecto *Puerto Rican Historical Recuperation Project* sobre la “recuperación histórica de puertorriqueños que crearon y desarrollaron instituciones entre los años cuarenta y setenta en Estados Unidos” (A. García 110). La directora Poli Marichal dirigió el filme *Dilema I: Borundanga Boricua* (1990), un vídeo experimental donde se representa la vida cotidiana puertorriqueña y la crisis que se enfrenta bajo el dominio estadounidense. A mediados de los noventa, Desi del Valle dirigió el filme *Cruel* (1994) y la temática es el rechazo de su pareja sentimental por parte de la protagonista cuando fracasa la relación: ésta cree que la amante la deja a ella por ser latina. Igualmente durante ese año Frances Negrón-Muntaner estrena *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994) el filme que nos ocupa. La cineasta Iris Morales escribió, produjo y dirigió el documental *¡Palante Siempre Palante! The Young Lords* (1996), el filme documenta el legado histórico de Los Young Lords, una organización militante activa durante el período 1969-1976, y su consciente lucha a favor de los derechos de la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos. En un cambio de temática, a partir de 1996, se tratan varios temas desde el punto

de vista neorriqueño donde se establecen interconexiones entre el continente y la isla. La directora Raquel Ortiz escribió, produjo y dirigió *Mi Puerto Rico* (1996), donde desde una perspectiva personal, la cineasta plantea la problemática que enfrentan las puertorriqueñas y puertorriqueños que viven en ambos lados del mar. Hacia fines de los noventa, Poli Marichal dirigió el documental *Son afrocaribeño: Puerto Rico Bomba y Plena* (1998), que celebra dos ritmos musicales de herencia africana. Al comenzar el 2000, Beni Matías y Frances Negrón-Muntaner coproducen la película *The Splendid Little War* basada en varias historias sobre la Spanish American War o la Guerra Hispanoamericana. Por su parte, Dylcia Pagán co-dirigió *Puerto Rico: ¿colonia o Estado Libre Asociado?* (s.f.)¹⁵ con José García sobre el dilema del estatus de Puerto Rico. La cineasta Carmen Vega dirigió, produjo y es la guionista de dos documentales: 1) *The Dialect* (s.f.), que trata el tema de las diferencias lingüísticas de los puertorriqueños y los dominicanos en Nueva York y en sus respectivos países; y 2) *Latinos in Mainstream Media* (s.f.), que documenta la falta de participación de los latinos en los medios de comunicación estadounidense. En este último filme participan John Leguizamo, Iván Acosta y Chon Noriega demostrando así la continúa colaboración con otros eulatinos. Estos últimos filmes están incluidos en el libro *Made in USA*, pero no se dan las fechas de producción ni tampoco se encuentran estos datos haciendo una búsqueda a través de la Internet.

¹⁵ No se sabe exactamente cuando el filme se produjo ya que Pagán estuvo encarcelada durante veinte años como presa política. Ella fue dada clemencia y perdonada por el Presidente Bill Clinton en septiembre de 1999.

En Estados Unidos continental estos realizadores neorriqueños y puertorriqueños—hombres y mujeres—comparten cierto rasgo: el poder algún día hacer cine en la isla, el tratar de dar visibilidad a los neorriqueños de una manera positiva, y el imprimir su sello a la producción y el quehacer artístico mundiales. A su vez, todo esto responde a sus intereses y a una cosmovisión colectiva, (invadido, colonizado, silenciado en el continente).

En la actualidad se siguen produciendo filmes que se ubican dentro de cierto contexto histórico y utilizan como trasfondo movimientos sociales específicos dentro de la sociedad neorriqueña. En esta producción sigue vigente, el género documentalista y de reportaje: la temática social. Por ejemplo, en 1999 los directores Richard Rowley y Jacqui Soohen, co-fundadores de Big Noise Films, una organización partidaria del documental político, estrenan el documental *Black and Gold: The Latin King and Queen Nation* cuya trama gira alrededor de una agrupación de neorriqueños asociados con la drogadicción y la delincuencia, y quienes han sido previamente encarcelados. El nuevo propósito de este grupo es de empoderar a la comunidad vía una educación basada en la historia neorriqueña, la cual no se imparte en la escuela. Los líderes de esta agrupación aprendieron de los Young Lords y de los Black Panthers para llevar a cabo una lucha social, económica y política. Su meta es de movilizar a la comunidad para alcanzar un nivel de vida más ecuánime.

Otro filme que interpreta la realidad neorriqueña, desde una perspectiva personal, es el documental de la actriz Rosie Pérez: *¡Yo soy boricua! Pa' que tú lo sepas!* (2006) co-dirigido por Liz Garbus y narrado por Jimmy Smits. Las

directoras, Pérez y Garbus utilizan el *Puerto Rican Day Parade* o *Día de la Parada Puertorriqueña* como trasfondo y se valen del significado cultural de este día festivo para hacer un recuento histórico de los hechos a ambos lados del Océano Atlántico. El recorrido de Pérez la lleva a enfrentar el racismo y la pobreza así como a renegociar su propia identidad ya que ella es de descendencia africana, española, alemana, irlandesa, estando claramente manifestados tales rasgos raciales en su fisonomía. Por otra parte, *¡Yo soy boricua!* trasciende fronteras y crea puentes al ubicarse dentro de Estados Unidos y también en Puerto Rico. En su recorrido histórico, trae a primer plano a varias importantes figuras puertorriqueñas: John Torres, el primer esclavo libre puertorriqueño asentado en Manhattan; Pedro Campos Albizu un libertador puertorriqueño; Lolita Lebron, una libertadora; Pedro Pietri, un poeta, y los Young Lords, un grupo activista militante de los 1960 y los 1970. Respecto a los temas sociales neorriqueños, Pérez ahonda en otros dos: la esterilización de las mujeres puertorriqueñas y la contaminación ambiental que dejó la antigua base estadounidense en Vieques. De hecho, Pérez se inserta como personaje histórico: hace noticia cuando es arrestada en frente del edificio de las *United Nations* o Naciones Unidas porque demanda la desocupación de Vieques por parte de las fuerzas navales estadounidenses. Además, comparte un momento decisivo cuando descubre que a las otras activistas ya se les arrestó un sin número de veces y lo aceptan como una realidad social a beneficio de los derechos humanos neorriqueños y puertorriqueños.

C. Resumen de la película: división y técnicas

Además de ser la directora y la guionista del filme *Brincando el charco*, Frances Negrón-Muntaner protagoniza a Claudia quien lucha con los fantasmas del pasado puertorriqueño en este filme autobiográfico. Para dramatizarlo, Negrón-Muntaner combina lo personal y lo reflexivo en este documental; con la misma atención, utiliza un sin número de técnicas cinematográficas que moldea la visión ubicada en un centro urbano: la Filadelfia contemporánea. La trama gira alrededor del significado de ser una lesbiana puertorriqueña en los Estados Unidos y la lucha entre dos culturas y dos mundos: la neorriqueña vs. la angloamericana y EE.UU. vs. Puerto Rico. Desde la perspectiva de nuestro estudio, proponemos que el documental provee un espacio para un proceso discursivo donde la comunidad puertorriqueña—tanto continental como isleña—diálogo con sí misma.

En su obra, Ella Shohat afirma que “the films of the 1980s and 1990s use the camera less as a revolutionary weapon than as a monitor of the gendered and sexualized realms of the personal and the domestic, seen as integral but repressed aspects of national history” (53). Eso es el caso de *Brincando el charco*. A través del personaje de Claudia, Negrón-Muntaner subvierte y disputa principalmente espacios privados. Aún así, también desconstruye espacios públicos. Enmarcado dentro del colonialismo, el guión cuestiona los valores y los criterios normalizados; es decir, se vale de la memoria histórica para documentar y dar voz a las experiencias de los neorriqueños quienes comparten características raciales con personas de descendencia africana y desafían así a los puertorriqueños isleños

que niegan tales rasgos en común. En una de las escenas, la narradora declara, “There’s not a single drop of pure blood in my body”, cuestionando la preferida identificación con Europa.

Los cuestionamientos implícitos y explícitos en *Brincando el charco* paralelan el objetivo de cuestionar el proyecto de la corporación Mattel bajo el cual se ofrece y se vende la muñeca Barbie a nivel transnacional. Para ilustrar tal desafío acudimos al estudio “‘La Tierra’s Always Perceived as Woman’: Imagining Urban Communities in Chicago’s Puerto Rican Community” (2002) de Gina M. Pérez donde examina y crítica el mercadeo que sacó Mattel al mercado internacional. Según la crítica, “Mattel’s production, packaging, and distribution of cultural diversity through an international line of Barbies is troubling and is a clear example of a danger in contemporary multiculturalist thinking” (183) ya que “[i]t reifies culture, ignoring race and class differences, and posits an essential cultural and ethnic identity” (183). Tomando en consideración tal juicio, quedamos conscientes de la transnacionalización de un producto de consumo a base del estereotipo que generaliza la condición del puertorriqueño. De ahí podemos revelar que el filme *Brincando el charco* desconstruye el mito puertorriqueño de la gran familia—de origen nacional isleño—para construir un imaginario transnacional donde se alude y revela la plenitud de la identidad puertorriqueña como manifestada en ambos el continente y la isla. La

puertorriqueñidad no se puede reducir al mercadeo de una muñeca Barbie la cual ha sido racial y culturalmente adaptada a los puertorriqueños.¹⁶

Utilizando varias técnicas cinematográficas a su disposición, Negrón-Muntaner consigue además dirigir una producción indagadora, reveladora y compleja. Utiliza *black stills* en donde las frases escritas en la pantalla figuran o como la posición contestataria a la colonización o la reprobación por parte de la narradora de los pensamientos y las conversaciones de una protagonista confundida. El tema gira alrededor de Claudia, la protagonista, quien es una artista que trata de descubrir lo que conlleva a ser puertorriqueña, lesbiana o neorriqueña y a tener fuertes lazos a Puerto Rico. Por su parte, como artista, Negrón-Muntaner, participa en su propia película empleando múltiples posicionalidades para dirigirse a una audiencia polireceptiva. La voz narradora fidedigna se compone de una multiplicidad de puntos de vista y es el medio por el cual la visión privada y transnacional se comunica a la espectadora y al espectador. A través de un lente puertorriqueño contemporáneo y lésbico, Claudia constantemente se cuestiona, “Who are we and where do we come from?” (*Brincando el charco*). La protagonista ha vivido siete años en exilio voluntario en el continente y afirma que es un cuerpo con múltiples puntos de contacto.

El hilo estructural del documental es la muerte del padre de Claudia y el significado de este acontecimiento en la vida de la protagonista. Tal muerte inicia

¹⁶ Para una crítica hacia la problemática identitaria entre los puertorriqueños de la isla y los nacidos o criados en Estados Unidos y la manera en cómo perciben el binario racial impuesto por los Estados Unidos, véase: Frances Negrón-Muntaner, “Barbies Hair: Selling Out Puerto Rican Identity in the Global Market,” *Latino/a Popular Culture* (New York: New York U P, 2002) 38-60.

una serie de actos. Al enterarse del fallecimiento de su padre, el hermano de Claudia le llama a ella por teléfono para darle la trágica noticia. De hecho, el hermano quiere que Claudia regrese inmediatamente a Puerto Rico. La protagonista lucha con narrar las emociones que el hecho mortal le revive en su ser. A través de unas escenas retrospectivas, Claudia recuerda a una familia dominada por un padre sin compasión, quien parecía odiarla por su inherente comportamiento sexual. La protagonista recuerda a un padre que en frente de un altar católico, le gritaba, “Revolcándote con esa mujer. Get out of my house” (*Brincando el charco*), y la amenazaba luego con usar la violencia física. Por su parte, ella resiste tal acoso apropiándose del mismo tono y señalándolo como hipócrita y decide, además, huir de la isla hacia Estados Unidos continental. En pose de crítica, Negrón-Muntaner señala, “[F]leeing the homeland is constructed as the only viable way to reconstitute a space for gay and lesbian desires” (65). Es decir, el exilio voluntario es la única manera en que los puertorriqueños no heterosexuales pueden vivir abiertamente su deseo lésbico u homosexual ya que en la isla enfrentan, de base patriarcal, el mito hegemónico de la gran familia puertorriqueña.

Por lo tanto, Frances Negrón-Muntaner divide el documental en diferentes secciones y los titula de la manera siguiente: UNO, DOS, TRES y PESCAO. En cada uno de los segmentos, la narradora confronta el pasado, expone discursos contestatarios, subvierte discursos hegemónicos y reinventa el futuro.

D. Exilio y liberación transnacional

La primera parte del documental *Brincando el charco* sitúa a los puertorriqueños en un contexto histórico que conecta a ambos lados del Océano Atlántico—el charco—donde residen dos expresiones culturales de la puertorriqueñidad. Por su parte, Claudia ya ha vivido en exilio voluntario en EE.UU. por siete años y se cuestiona a sí misma, lo cual le facilita confrontar el pasado y continuar así hacia un futuro liberatorio. En las primeras escenas del documental, Claudia se entera de que su padre ha muerto: ese hecho humano la empuja a enfrentar todo el bagaje emocional que ha tratado de suprimir durante su largo exilio. La protagonista ha cuestionado tanto al patriarcado como el discurso heteronormativo para poder reclamar una auténtica identidad. Desde esta nueva perspectiva, una Frances Negrón-Muntaner fronteriza, sin suprimir el deseo lésbico, deconstruye sexualidades, géneros e historias tradicionales y crea puentes transnacionales en la representación del sujeto protagónico. En base a eso, el documental exhibe el feminismo chicano de la frontera como teorizado por Saldívar-Hull; según la crítica, se manifiesta “in nonsanctioned sites of theory: in the prefaces to anthologies, in the interstices of autobiographies, and in the cultural artifacts themselves” (161), siendo el caso último para el mismo documental *Brincando el charco*. Por lo tanto, Claudia, surge como la protagonista de su propia sexualidad puertorriqueña fronteriza: como sujeto activo, ha recuperado la memoria histórica precolonial. Es decir, el feminismo que práctica Negrón-Muntaner transgrede fronteras sexuales geopolíticas y nacionales, logrando configurar un imaginario transnacional eulatino. Siendo una

fronteriza, ofrece ahora un discurso liberatorio como resultado de haberse salido de Puerto Rico y auto-exiliarse en Filadelfia donde tuvo la oportunidad de estar expuesta al movimiento *queer* estadounidense y su lucha por la liberación sexual, pudiendo así reconsiderar y cuestionar la visión heteronormativa de un mundo isleño basado en el mito de la gran familia heterosexual. Se alinea así con la propuesta de Gina M. Pérez donde se sitúa en primer plano el género. Eso mismo contribuye a un entendimiento de la sexualidad en el contexto de la migración: no solamente se reconsidera el rol de la mujer en las comunidades transnacionales, sino que se re-examina las maneras en cómo las concepciones del hogar, el lugar, la sexualidad y la cultura son parte de los sistemas de género significativos “that inform how migrants themselves apprehend migration, the city, and the urban social landscapes and how these understandings are employed in local-level and national politics” (Pérez 183). La localidad centra una comunidad neorriqueña en Filadelfia y la política nacional marca el diálogo entre el continente y la isla puertorriqueña.

Por otra parte, en esta sección del documental la narradora le recuerda también al espectador neorriqueño y puertorriqueño los rasgos raciales compartidos con los afroestadounidenses. Esto lo hace la protagonista a través de un juego de palabras: “White is/a relative. I am a long lost distant cousin: Narrating myself. I am surface. Where mestizo diasporas display one of their many faces” (*Brincando el charco*). El signo *White* y la frase *long lost distant cousin*, o una prima distanciada desde hace tiempo, llaman la atención del espectador a la herencia africana de los puertorriqueños y le recuerdan la

multiplicidad de raíces del mestizo. Claudia es de esa manera el sujeto que habla y que cuestiona y reformula constantemente varias hipótesis sobre las raíces raciales, culturales e históricas de los puertorriqueños.

Entendido de esa manera, ella trata de reconciliarse con su pasado sociohistórico al enfrentar y aceptar su cultura y a su familia una vez que ha fallecido el padre—simbólicamente la muerte del patriarcado—y trata así de sanar las viejas heridas causadas a partir del momento en que fue rechazada por su deseo lésbico. Al liberarse de los valores patriarcales heteronormativos, Claudia se convierte en un agente activo con la habilidad de cambiar la realidad y, por ende, subvierte los roles tradicionales adscritos a la mujer, lo cual conduce a una nueva vida liberatoria tanto en el continente como en la isla. Es decir, la protagonista utiliza la memoria histórica, no represiva, como un mecanismo de emancipación por medio del cual, vía una óptica lésbica libre, recuenta un pasado femenino no oprimido y anclado en una nueva posicionalidad liberatoria. Ante ese proceso, aplicamos el método teórico de Saldívar-Hull, pues marca una concientización de la mujer como resultado de recuperar la historia borrada y, desde ese espacio, la voz fémina narra sus propias historias que producen un discurso contrahegemónico. Una Negrón-Muntaner fronteriza logra, por lo tanto, crear puentes transnacionales para reconstruir la sexualidad, el género y la historia puertorriqueña tradicional a ambos lados del Océano Atlántico. Por su parte, como sujeto activo, Claudia logra posicionarse de manera protagónica en su propia historia liberada.

En ese espacio intersticial y sus correspondientes desplazamientos, la agencialidad y la resistencia centran la lucha de la mujer y la colocan a primer plano. La resistencia se ejerce en los espacios intersticiales y se codifica en las prácticas de memoria y cinematografía. Tales espacios ofrecen una apertura avanzada vía la producción de narrativas de pertenencia, resistencia o escape como representado en el documental *Brincando el charco*. De hecho, Jorge Duany razona en su estudio *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States* (2002) que Puerto Rico es una nación en movimiento bilocal y redefine el significado de lo nacional: “not as a well-bound sovereign state but as a translocal community based on a collective consciousness of a shared history, language, and culture” (4). Dentro de un amplio contexto transnacional en *Brincando el charco*, se desplaza y toma lugar la acción y los actos de la protagonista Claudia.

Asimismo, el planteamiento teórico de Hamid Naficy, en su artículo “Situating Accented Cinema” (2000), propone que las cineastas del cine con acento cultural son producto del desplazamiento que produjo una dualidad poscolonial y posmoderna. Esa dualidad se lleva a cabo en el documental transnacional *Brincando el charco*. A razón del desplazamiento de los márgenes al centro, Frances Negrón-Muntaner se ha convertido en un sujeto activo dentro de la historia mundial. Se ha atrevido además a tomar los medios de representación y se ha ganado el derecho de ser un sujeto hablante. Los esfuerzos para recuperar y renarrar el desplazamiento puertorriqueño a ambos lados del Océano Atlántico—el charco—llevan a una visión transnacional del mundo. De

hecho, tal enfoque está delineado en los filmes y vídeos realizados por los cineastas de descendencia puertorriqueña que radican en EE.UU. y descrito en las entrevistas en *Made in U.S.: Puerto Rican Film and Video*.

E. Recuperación de la historia puertorriqueña y neorriqueña: nueva conciencia contestaría

En la sección titulada DOS, Claudia empieza a reevaluar su vida y enfocarse en su carrera desde su nueva posicionalidad como lesbiana, neorriqueña e isleña. Se reconecta con su historia puertorriqueña a través de unas entrevistas alrededor de las cuales se nos muestra *footage* o *pietaje* de puertorriqueños que migraron a Harlem durante los 1950. A través de esa recuperación, el espectador comprende que Claudia es parte de los tres millones de neorriqueños que le llaman lugar de residencia permanente a un Estados Unidos continental. Desde una renegociación y revalorización anclada a su posición de artista, la Claudia puertorriqueña lo logra al reposicionarse como lesbiana neorriqueña dentro de Estados Unidos; Claudia se reclama a sí misma como fronteriza. A través de auto-reconocerse también como afroamericana, deconstruye el mito de la pureza racial que, en general, los puertorriqueños reclaman en la isla. Los recuentos orales y el *pietaje* de archivo recuperan la llegada de los primeros puertorriqueños a Nueva York y su asentamiento en barrios poblados por afroestadounidenses. De esa manera, vía la reconcientización Negrón-Muntaner nos narra las experiencias históricas de dos grupos étnicos de color en Estados Unidos los cuales comparten la experiencia de la discriminación racial, aunque hablen diferentes idiomas.

A continuación, vemos que Claudia asiste a un recital de poesía y en ese espacio el espectador conoce a Zulema. La poeta declama un poema en el cual describe las experiencias de opresión de los neorriqueños cuya descendencia es africana. Han tenido que enfrentarlas y, desde ellas, necesitaron renegociar su lugar tanto en la sociedad estadounidense continental como en la isleña. Declama Zulema (puntuación nuestra):

I will always be a purely perfect Puerto Rican,
but this United States will not unite me with my own.
The darkness of my skin,
the wooliness of my hair,
and the bearing of no Hispanic accent
made me perfectly imperfect and totally indistinguishable
from any other African American,
but in these United States
I could not have a United States
with my own.
A cultural revelation
became the personal revolution of my life,
Puerto Rican unity became
the Puerto Rican reality
when they realized their colorless position, and
then
we became a people in a United States.
And to God I must give thanks
for proudly I can say
I am what I am,
that which I have always been,
a purely perfect Puerto Rican right here.

Vía un poema contestatario, la poeta enmarca la situación de un afroriqueño invisible en ambos lados del charco, u Océano Atlántico. Según el estudio “From *Trigueñita* to Afro-Puerto Rican: Intersections of the Racialized, Gendered, and Sexualized Body in Puerto Rico and the U.S. Mainland” (2006) de Maritza Quiñones Rivera, los afropuertorriqueños o afroriqueños “have to negotiate their

blackness silently, while protecting their Puerto Ricanness, their common denominator, in an often antagonistic racial environment” (163). En la isla predomina el discurso del mestizaje y, por consiguiente, a la diferencia racial se le contiene y silencia dentro del imaginario nacionalista. Tal imaginario discursivo propaga a un Puerto Rico racialmente homogéneo que, irónicamente, “tends to omit African or indigenous ethnicity” (Quiñones Rivera 163-64). Por otro lado, vía el poema el espectador tiene conciencia que ciertos puertorriqueños han podido construir una nueva posicionalidad y son ahora sujetos hablantes quienes están orgullosos de ser neorriqueños de descendencia africana.

Para reflexionar sobre el susodicho dilema, acudimos a la propuesta de Sonia Saldívar-Hull quien plantea el transnacionalismo como método hermenéutico el cual revela que la posición de sujeto, ya sea chicana, ya sea mujer tercermundista, inclusive la puertorriqueña, existe y se desliza entre los intersticios de las fronteras nacionales, trayendo al juego múltiples experiencias que toman lugar entre unas fronteras simbólicas e imaginadas. El empleo de tal método para interpretar obras chicanas y eulatinas transfronterizas marca una política solidaria. Dentro del contexto teórico de Saldívar-Hull, los lazos de solidaridad establecen una identidad y una política bajo las cuales se confronta el pasado y surge desde lo borrado una historia diferente. Negrón-Muntaner, al desconstruir posicionamientos opresivos, hace uso de diferentes estrategias para dar voz a las silenciadas ya que lo personal está enlazado con lo histórico y la complejidad de la subjetividad femenina. Por lo tanto, lo que plantea Saldívar-Hull lleva a reconsiderar el género y la sexualidad, pues son manifestaciones

humanas centrales en los proyectos liberatorios y contestatarios para liberar a las eulatinas.

Por otra parte, en las escenas tituladas *A Day at School* o un Día de Escuela, una neorriqueña, que es de descendencia africana, describe cómo los afroestadounidenses cuestionan, por un lado, la identidad de ella y, por otro, los puertorriqueños le preguntan a ella de dónde es. Se siente insultada porque entiende que los isleños no saben que ella es puertorriqueña y por eso exclama, “Are we all equal in Puerto Rico?” (*Brincando el charco*). De esta manera, Negrón-Muntaner deconstruye el mito de la democracia racial en Puerto Rico: señala la forma contradictoria donde los puertorriqueños utilizan cierto lenguaje para discriminar entre puertorriqueños de piel clara y los de piel oscura:

Language betrays us:
it's acceptable to say pelo malo,
marry lighter para mejorar la raza,
es negro pero buena gente
is a polite way for white people
to talk about their dark friends.
What a surprise when
luego de brincar el charco,
your own Spanish ancestry
darkens with the history of immigration. (*Brincando el charco*)

En la cita de arriba podemos detectar la ideología del blanqueamiento racial a la cual se adhieren los puertorriqueños. El poder de esta ideología racista contribuye a cierto pensamiento de una gran mayoría de puertorriqueños bajo el cual “hay que mejorar la raza”. Según Quiñones Rivera, “Black individuals are enjoined to improve the race by marrying and reproducing with lighter-skinned partners” (164). Pueden así mantener y mejorar la pureza y la blancura del puertorriqueño.

F. El mito deconstruido: discurso lésbico liberatorio

En otra parte del documental, y siguiendo con el uso de la poesía, Claudia redefine su posición en la sociedad puertorriqueña transnacional a través de la deconstrucción del mito de la gran familia. Desde esa posicionalidad, se convierte en un sujeto activo:

I think of a different way of narrating myself.
No longer do I want to play at the table
of la gran familia puertorriqueña. (*Brincando el charco*)

En un juicio tipo Mohanty, Claudia reclama que una identidad basada en la diferencia niega las tradicionales construcciones ideológicas y etnocéntricas que se enfocan en los rasgos esenciales de la mujer de color y le adjudican el rol de víctima; tal rol sólo conduce a una devaluación de la mujer ya que la convierte en un sujeto pasivo y sin agencialidad. Para Mohanty, la agencialidad y la resistencia están al centro de la lucha de la mujer tercermundista y global. Afirma la teórica, que la resistencia se encuentra precisamente en los espacios, las fracturas o en las narrativas hegemónicas silenciadas (55). Tales luchas están proyectadas en las prácticas de recordatorio y en la escritura (55). En el caso de Negrón-Muntaner, tal resistencia está presente en las imágenes cinematográficas y los marcadores lingüísticos que emplea en el filme *Brincando el charco*.

En la escena donde el espectador ve a neorriqueñas y neorriqueños bailando y celebrando la cultura africana, Claudia se vale del siguiente poema para señalar y cuestionar la ideología de la pureza de sangre presente entre los puertorriqueños en la isla:

I am a surface
Where mestizo diasporas
display one of their many faces.

There is not a single drop
of pure blood
in my body,
but there are still differences. (*Brincando el charco*)

Es decir, Claudia cuestiona la cultura puertorriqueña que se siente orgullosa de su descendencia española y, a la vez, a razón del miedo, niega su sangre indígena y africana; se trata de combatir una identidad puertorriqueña occidentalizada.

Mohanty subrayaría aquí que el feminismo occidental fracasa en tanto que proyecta una cosificada imagen monolítica de la mujer y, en consecuencia, la mujer queda homogeneizada, resultando en que su diferencia es ignorada.

Contrario a eso, la propuesta de Mohanty no sólo marca la diversidad de la mujer tercermundista, con respecto al espacio geográfico que ocupa en las coyunturas sociohistóricas, y no sólo abarca a las poblaciones minoritarias o personas de color estadounidenses, sino que en la misma persona incluye también una constante lucha global, sea ésta racial, económica, sociológica u otra. Para Mohanty, la solidaridad es necesaria y la define en términos de “mutuality, accountability, and the recognition of common interests as the basis for relationships among diverse communities” (7). En vez de resaltar la opresión compartida, Mohanty enfoca la solidaridad y la coloca en primer plano ya que tal valor humano se encuentra en las comunidades compuestas de personas que han optado por colaborar y luchar juntas. Declara, “Diversity and difference are central values here—to be acknowledged and respected not erased in the building

of alliances” (7). Asimismo, Negrón-Muntaner logra establecer la solidaridad entre los espectadores y la protagonista del documental.

Por otro lado, Mohanty ofrece una teoría transnacional más coherente donde se subraya la subjetividad y la intelectualidad de la mujer del Tercer Mundo, inclusive a las mujeres de color estadounidenses, para afirmar una identidad política surgida de una alianza única. Eso se ve en la protagonista Claudia del documental *Brincando el charco*. Como mujeres históricamente situadas en una localidad específica, Claudia y sus amigas lesbianas forjan alianzas basadas en cómo se entienden varias categorías como la sexualidad, la raza, la clase y el género. De hecho, la localidad—Filadelfia—provee la base para formar nexos con otras mujeres e identificar las luchas lésbicas en las cuales Claudia y otras decidan participar. De manera imprescindible, se necesita considerar las prácticas de las mujeres neorriqueñas y puertorriqueñas para dar sentido a su vida así como tomar en cuenta las acciones que afectan el entorno y los vínculos transnacionales los cuales se pueden establecer con las mujeres. Como se ve en *Brincando el charco*, tales planteamientos son reconfigurados y negociados según la localidad. Es decir, desde Filadelfia, Claudia desconstruye el mito heteronormativo puertorriqueño y logra forjarse una identidad propia al convertirse en un sujeto hablante; crea, por ende, un espacio para la voz lésbica neorriqueña.

El documental *Brincando el charco* de Frances Negrón-Muntaner es una de las pocas películas de largometraje que salió de la lucha por una representación plena y positiva de la lesbiana latina en EE.UU. La directora afirma que sus

antecesoras¹⁷ “laid the groundwork for the production and reception of more recent Latino queer films and videos, as media advocates and through visual experimentation, innovative approaches to formerly erased subjectivities (particularly women), and the proposal of alternative discourses about sexuality, family structures, and gender relations” (Negrón-Muntaner 60). De hecho, la protagonista subvierte, a través del uso de la poesía, la tradición de silenciar al sujeto lésbico y logra articular y proponer un sujeto activo, lo cual concientiza a la espectadora.

A nuestro parecer, el documental se adhiere a los planteamientos de Mohanty sobre la solidaridad en base a una localidad específica. Al re-escribir y asentar sus propias historias, la múltiple mujer tercermundista, inclusive la puertorriqueña, insertan en el mundo planteamientos sobre la constante lucha global que, sea ésta sexual, económica, sociológica u otra, se tiene que llevar a cabo en una época globalizada. Es decir, Mohanty resalta la práctica feminista a diferentes niveles que abarca desde lo cotidiano hasta el campo intelectual, lo cual lo hace posible una visión feminista de transformación social. Este feminismo ofrece una concientización política y una identidad autónoma para subvertir perspectivas hegemónicas. De hecho, Negrón-Muntaner crea una nueva concientización cuando afronta la problemática identitaria, deconstruyéndola y redefiniéndola en base a nuevos preceptos liberatorios. Por lo tanto, el celuloide

¹⁷ Negrón-Muntaner analiza la producción *queer* de los siguientes filmes y directores eulatinos: *Susana* (1980) dirigida por Susana Muñoz, quien co-produjo dos documentales con Lourdes Portillo: *Las Madres de la Plaza de Mayo* (1986) y *La ofrenda: Days of the Dead* (1989); *Mérida proscrita* (1990) de Raúl Ferrera-Blanquet y Enrique Novelo-Cacante; *How to Kill Her* (1990) de Ana María Simo; *Seams* (1992) de Karim Ainouz; *Carmelita Tropicana: Your Kunst is Your Waffin* (1993), y *¡Viva 16!* (1994) de Augie Robles y Valentín Aguirre.

es el medio vía el cual se forjan nuevas identidades políticas. No son necesariamente las narrativas en sí las que presentan historias hegemónicas o subjetividades opositoras fragmentadas, sino la manera en cómo se perciben, se entienden y se localizan a todo nivel. Así lo teoriza también Jorge Duany cuando señala que su estudio tiene consecuencias más amplias: “all identities are constructed and represented from particular locations in time and place, according to the subject’s positions, and with practical repercussions for people’s everyday life” (10). Tal principio está al centro del documental *Brincando el charco*.

G. La nueva sexualidad liberada

En la sección titulada TRES vemos imágenes de las agresiones y los estereotipos de los eulatinos criados en Estados Unidos con un enfoque en que no hablan “correctamente” el español. Ante eso, la protagonista desafía la identidad puertorriqueña cuando se pregunta y se contesta así: “Who is really Puerto Rican? In reality, our identity is fluid and it depends or is defined by the way others see us and how we describe ourselves” (*Brincando el charco*). Ana, la pareja romántica de Claudia, afirma que “amongst Gringos [she] calls [herself] Puerto Rican. Amongst Puerto Ricans [she] calls [herself] Nuyorican and because of an incident that happened while visiting cousins in the island [she] decided not to speak Spanish” (*Brincando el charco*). Por su parte, Claudia le declara, “We are just never going to fit in either culture. We will always write the other” (*Brincando el charco*). Este sentimiento lo tomamos como un acto de afirmación de la diferencia sobre el cual uno mismo se enfrenta a la problemática identitaria y debe ser un agente de cambio, deconstruyendo y redefiniendo identidades

preestablecidas e impuestas sobre nosotros. Además, hay que recordar que, a ambos lados del Océano Atlántico, los puertorriqueños transnacionales todavía están tratando de “come to terms with 500 years of colonization” (*Brincando el charco*).

En la misma sección TRES la cineasta analiza la sexualidad lésbica. Claudia entrevista, por ejemplo, a una socióloga que propone sobre la sexualidad femenina lo siguiente: “Historically women’s sexuality, thus her pleasure, was claimed to happen only in relationship to the penis” (*Brincando el charco*). Según el discurso heteronormativo, el placer sexual entre una pareja de mujeres no puede ser posible porque no hay un pene que lo ofrezca.¹⁸ Para contra-arrestar esa propuesta, la directora muestra un clip de cinco minutos donde la espectadora o el espectador observa a mujeres experimentando el placer sexual sin un hombre de por medio. En otra escena, la misma socióloga reclama que la invisibilidad de las lesbianas tiene que ver con la ausencia en general de las mujeres como parte de la sociedad; es decir, la invisibilidad aplicada a la mujer hace que la lesbiana no exista en la sociedad latinoamericana ni estadounidense. Así tomamos conciencia de la razón por la cual falta una representación plena de la sexualidad femenina en el cine. En un pasaje relacionado, el espectador enfrenta escenas donde unas mujeres le dan placer a su pareja fémica y la narradora declara de manera inequívoca, “Don’t look, just do it” (*Brincando el charco*). Aquí Negrón-Muntaner privilegia dos cosas: el cuerpo femenino y el deseo de una mujer por

¹⁸ Para una crítica y sátira de tal posición, véase el poema “Símbolo” (1989) de Margarita Cota-Cardenás.

otra mujer; de hecho, el filme ya no es exclusivo al ojo masculino ni a la visión masculina, si acaso lo fue en algún momento.

En un asunto similar, Claudia recibe en esta sección del documental un vídeo donde se exhibe la primera parada gay en Puerto Rico—algo histórico. Una amiga que todavía reside en la isla, lamenta que ningún isleño quiso apoyar la parada y fue un Oldie Gringo travesti, que participó en la lucha de Stonewall,¹⁹ el cual la organizó. Claudia y su amiga hubiesen preferido que hubiera sido un puertorriqueño quien organizara la parada; en consecuencia, se da la impresión que lo queer tiene primero que ser actuado y dicho en inglés y luego es practicado por un sujeto hispanohablante, perdiéndose inevitablemente algo en la misma práctica puertorriqueña. Aquí Claudia vuelve a relacionar la opresión *queer* con los fantasmas de la conquista: “English the language of liberation; Confronting ghosts [conquista española] is liberatory” (*Brincando el charco*). Por otro lado, cuestiona el por qué el idioma inglés tiene que ser la lengua de la liberación. Para Claudia, el deseo *queer* puertorriqueño debe surgir desde su propio legado cultural—de su propia subjetividad. Es decir, a través de un enfrentamiento con los fantasmas de la colonización española para subvertir las normas heteronormativas pre-establecidas, la cineasta quiere que la espectadora o espectador cuestione la creencia de depender de un nuevo colonizador.

Al igual que la teórica Mohanty, Claudia ha tenido que enfrentar tales situaciones colonizadoras. La presencia de hechos hegemónicos, por un lado, ha

¹⁹ En 1969 tomó lugar la histórica confrontación entre una comunidad gay y la policía y este evento marcó el comienzo del movimiento para los derechos de los gays ya que al día siguiente más de dos mil personas se reunieron en las afueras del Greenwich Village Stonewall Inn para protestar la redada.

sido excluyente de la historia de los colonizados y, por otro, ha permitido que se logren acciones colonizadoras para que uno no pueda transgresar fronteras y líneas divisorias; de ahí que se haya silenciado el deseo lésbico puertorriqueño. Por su parte, Negrón-Muntaner proyecta una práctica feminista transnacional donde se mueve por y a través de las fronteras para liberar lo *queer*. En acuerdo con Mohanty, las prácticas feministas sexuales, históricas, económicas y culturales funcionan a diferentes y varios niveles, inclusive el cotidiano; este último constituye de manera múltiple y concreta nuestras comunidades e identidades por medio de las cuales nos relacionamos o en grupos colectivos y alianzas comunitarias o en luchas individuales que comparten una visión social feminista de transformación. Tales prácticas cotidianas están también localizadas a nivel teórico y pedagógico; de hecho, se localizan en la creatividad textual generada desde el intelecto y la escritura—así como el celuloide—de las feministas comprometidas a la producción del conocimiento histórico y artístico.

H. El colonialismo rechazado

Ella Shohat propone que el feminismo se compromete al estudio y al activismo en torno a tres intersecciones: la nación, la raza y el género. Plantea asimismo una ruptura con el discurso nacional hegemónico, dándole la oportunidad a las mujeres de articular sus historias y (re)contextualizarlas desde dos o más localidades geográficamente ancladas. Lo afirma así Shohat, “Therefore, while still resisting the ongoing (neo)colonized situation of the ‘nation’ and/or ‘race,’ post-Third-Worldist feminist cultural practices also break away from the narrative of the ‘nation’ as a unified entity so as to articulate a

contextualized history for women in specific geographies of identity” (40). De manera similar, Negrón-Muntaner articula, a ambos lados del Océano Atlántico o el charco, una identidad híbrida y liminal de la lesbiana puertorriqueña transnacional vía su documental *Brincando el charco*.

Negrón-Muntaner cierra la sección TRES del documental haciendo un recuento de los hechos históricos que han afectado directamente tanto a Puerto Rico como a otros países colonizados por Estados Unidos. Primero, los siguientes versos, tomados de los diálogos en el filme, llaman nuestra atención a las marcas históricas de la colonización sobre el cuerpo de los latinos [puntuación nuestra]:

1619
amongst us
being uprooted
it is not the exception it is the rule
America what a formidable fiction:
“America” 1492
Africa 1619
Mexico 1848
Puerto Rico, Cuba, Phillipines 1898-1899 (busy year)
Nicaragua 1912
Dominican Republic 1916
Korea 1950
Vietnam 1954
Grenada 1983
Panama 1989

Es decir, tanto los eulatinos como los latinoamericanos al norte del Panamá comparten el sentido de *being uprooted* o desarraigados, inclusive los migrantes isleños en el continente. Por eso, la yo lírica del poema concluye que ella siempre será *a familiar stranger* o una extraña familiar, en ambos lados del charco, u Océano Atlántico. Al igual que otras personas desterritorializadas, Claudia comparte “glimpses of a new place”, pero aún se siente *uprooted* o desarraigada.

La protagonista reconoce que algunos puertorriqueños nacidos en Estados Unidos, no tienen el mismo privilegio que *whiteness offers* u ofrece el ser un euroamericano (puntuación nuestra):

Even those born here,
generations of López, Rivera, Cisneros,
who will never have the comfort of being Jones, Smith or
Williams.
America what... fiction,
We are no longer your backyard,
the rest of the world,
we are in your living room,
making it anew. (*Brincando el charco*)

Es decir, la yo lírica ingeniosamente reconoce que, como personas desterritorializadas y colonizadas, los eulatinos están en Estados Unidos para quedarse, aunque al mismo tiempo, serán continuamente considerados como diferentes. Según Duany, a pesar de la ausencia de una nación-Estado en la isla, los puertorriqueños representan un caso especial pero no una forma anómala del transnacionalismo: “[T]hey may be considered transnational in the broader sense that they move from one national culture to another” (218).

Recordemos la escena de la sección TRES donde la cineasta enumera todas las conquistas de Estados Unidos y se burla de algunas. Menciona con sarcasmo que de 1898 a 1899 Estados Unidos estuvo bastante atareado ya que invadió a tres países durante ese corto período: Puerto Rico, Cuba y las Filipinas (*Brincando el charco*). A nuestro parecer, se trata de una técnica cinematográfica para recuperar la memoria histórica puertorriqueña: el espectador que tiene conocimiento de esas fechas reconoce las consecuencias de los hechos ocurridos durante esos años para con los puertorriqueños y neorriqueños. Es decir, un

análisis feminista transnacional reconoce la importancia de recuperar y reescribir la historia no colonizada y plasmarla en la pantalla. De esa manera, se proyecta y se esclarece el camino necesario a una futura sociedad libre.

I. Localidad y globalización: nueva identidad

En la sección titulada PESCAO, el filme analiza algunas de las razones por las cuales los puertorriqueños cruzan el charco, o el mar, entre la isla y EE.UU. Algunos utilizan el *crossover*, o cruce fronterizo, para obtener cuidado médico contra el VIH o SIDA; es decir, construyen un puente o establecen conexiones para los pacientes que no pueden recibir asistencia médica en la isla. La cineasta examina, por otro lado, la desilusión que sufren los puertorriqueños después de dejar la isla. Como respuesta, propone que para salir uno adelante y reconciliarse con la herencia puertorriqueña, hay que regresar a la isla y enfrentar de manera cotidiana la realidad de vivir ahí. La nostalgia y el romanticismo que sienten los neorriqueños—los migrantes puertorriqueños en EE.UU. continental—por la isla cambian al regresar y confrontar la realidad histórica y contemporánea de la isla. En su estudio sobre las mujeres puertorriqueñas migrantes en Chicago, Pérez declara, “While this kind of romantization of ‘homeland’ and patria is not necessarily new, it is important to recognize that the idea of Puerto Rico as significantly better than Chicago is, frequently, only imagined to be true” (192). Es decir, se reconoce que, a razón de la colonización los puertorriqueños y neorriqueños siempre van a ser marginados en uno u otro lado del charco. Al reconocer la enajenación en la isla, o la neorriqueña o la puertorriqueña migrante puede emprender una re-evaluación y replantear su relación con el lugar de

origen, sea éste Nueva York o Puerto Rico: se da cuenta así que los barrios neorriqueños en el continente son, hasta cierto punto, una extensión humana y cultural de la isla y, de esa manera, se logra superar el romanticismo o la nostalgia para con la isla, asumiendo un imaginario transnacional liberatorio. Por ejemplo, en el momento que enfrenta la nostalgia, Claudia revaloriza su desterritorialización y se reconcilia con el Puerto Rico pre-colonial e histórico. Por eso, cuando la protagonista se encuentra en el aeropuerto y la invade un deseo de correr, reconoce que ese deseo—de correr de la realidad, la identidad, la historia o la familia—es normal y un necesario paso hacia la reconciliación con su propia historia material y cultural.

Respecto al deseo de exilio en el cine transnacional, Hamid Naficy observa, “Intense desire to return home is projected in potent return narratives in their films” (112). Por ejemplo, los cineastas de la diáspora tienen una identidad ya formada antes de partir de su lugar de origen y su nueva identidad diaspórica se construye alrededor de esa antigua identidad. Es decir, una identidad surgida de la diáspora es colectiva y se basa tanto en el origen como en el nuevo destino. Observa Naficy, “The nurturing of a collective memory, often of an idealized homeland, is constitutive of the diasporic identity” (114). Le suma además, “This idealization may be state-based, involving love for an existing homeland, or it may be stateless, based on a desire for a homeland yet to come” (114). Por último, Naficy reconoce que las poblaciones diaspóricas mantienen “a long-term sense of ethnic consciousness and distinctiveness, which is consolidated by the periodic hostility of either the original home or the host societies toward them”

(114). De hecho, Claudia vive siete años en exilio y no es hasta el fallecimiento del padre hecho simbólico de la muerte del patriarcado inmediato, que ella decide reconciliarse con un Puerto Rico refeminizado. El filme *Brincando el charco* dramatiza paso a paso los elementos del cine transnacional como señalados por Naficy. De hecho, Claudia logra recuperar y renarrar el desplazamiento de los puertorriqueños para recuperar la puertorriqueñidad a ambos lados del Océano Atlántico, o el charco. Tal como lo propone Naficy, la identidad y la etnicidad poscoloniales expresadas en el documental marcan la identidad racial y cultural renegociada en EE.UU.

Conclusión: nuevo imaginario transnacional

En el documental *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*, Frances Negrón-Muntaner utiliza a Claudia, la protagonista, para cuestionar, subvertir y redefinir tanto las ideologías como las diferentes maneras de una sociedad heterosexista patriarcal a los dos lados del Océano Atlántico. En realidad, tanto la tradición puertorriqueña como la neorriqueña tienen, desde la solidaridad transnacional, su manera particular de ver el mundo. Por eso, la construcción de nuevas identidades diferentes se demuestra a través del cuestionamiento de los valores hegemónicos que subyugan a la puertorriqueñidad fémica.

Como resultado, Negrón-Muntaner logra en este documental autobiográfico una aproximación del imaginario transnacional y propone un discurso alternativo sobre la historia, la sexualidad, las estructuras familiares y las relaciones de género. El documental sigue la vida de la protagonista Claudia y su

reconciliación con el hecho de ser una lesbiana puertorriqueña quien *straddles* o reside en dos culturas para ser reconocida como un miembro contribuyente tanto a la sociedad neorriqueña como a la isleña y, a la misma vez, se le reconoce su validez en ambas sociedades. A través de un examen crítico del documental, hemos reconocido las estrategias específicas que Negrón-Muntaner utiliza desde dentro de la sociedad continental y la puertorriqueña para subvertir y transformar tanto las formas culturales cosificadas como las construcciones sociales latinas. La cineasta, a través de su protagonista, ha podido plantear un discurso contestatario contra las tradiciones heteronormativas y subvertir los valores patriarcales opresivos, produciendo un texto filmico deconstructivista y transnacional. Logra Negrón-Muntaner este propósito vía el protagonizar a un sujeto sexualizado, racializado, historizado y transnacional. De hecho, expresando sus experiencias y emociones personales, usa la narración para transferirse a nivel cultural, reconfigurando así el necesario imaginario transnacional.

Por consiguiente, proponemos que *Brincando el charco* funge como documental transnacional según las siguientes afirmaciones. Durante los noventa el término *transnacionalismo* empezó a sustituir el vocablo *internacional* en los trabajos culturales interdisciplinarios. Como propone Mari Maasilta, el transnacionalismo se refiere a varios hechos: una combinación de membrecías cívico-políticas, ciertas participaciones económicas, unas redes sociales y ciertas identidades culturales que establecen vínculos entre personas e instituciones en dos o más Estado-naciones. Declara: “Key actors of transnationalism are international migrants who are assumed to create new transnational spaces beyond

the national borders” (Maasilta 83). Eso es precisamente lo que logra hacer Negrón-Muntaner a través de su protagonista. Tal contexto socioeconómico ha impactado tres niveles: el cine, el estilo narrativo y la identidad creada, siendo el filme *Brincando el charco* un buen ejemplo ilustrativo de ello. El cine transnacional, además, se trata de uno realizado por cineastas migrantes que viven en situaciones transnacionales y se benefician de una infraestructura anclada en por lo menos dos naciones (Maasilta 83), lo cual es el caso de *Brincando el charco*. Para la creación de una identidad transnacional, las películas transnacionales comparten ciertos medios de producción, exhibición y distribución tanto como ciertas características estéticas y estilísticas (Maasilta 84); entre las principales características estilísticas del cine transnacional, existen la hibridez, el intersticio y la liminidad. Además, tal tipo de cine cruza fronteras a los niveles del tema y el estilo (Maasilta 106).

Como rasgo dominante del cine transnacional asociado a la diáspora, los cineastas transnacionales operan de manera independiente y, a la vez, fuera del estudio convencional o la industria filmica *mainstream* del país receptor. Observa Mari Maasilta, “They live in otherness, and the biographical elements and feelings of this otherness are interwoven in their films” (99). Es decir, los cineastas transnacionales son intersticiales, parciales y, al mismo tiempo, múltiples, pues practican varios roles en la producción y la dirección de sus películas: “[T]hey seek financing for their projects from multiple sources, they write their scripts, act, edit and market their films” (Maasilta 101). Al realizar múltiples papeles en el proceso filmico, los cineastas tienen control de la visión y

la estética de su cine (101). De hecho, *Brincando el charco* exhibe esas mismas características. Además, trasciende fronteras y el tema sigue vigente. Como cineasta fronteriza, Negrón-Muntaner ha logrado plasmar su visión transnacional en el filme.

CAPÍTULO 4

THE DEVIL NEVER SLEEPS/EL DIABLO NUNCA DUERME: SUBVERTIDO

EL IMAGINARIO MEXICANO SOBRE LA CHICANA

Introducción

La producción filmica de Lourdes Portillo (n. 1944) es amplia y multitemática. Su mayor trabajo se centra en el documental que trata temas sociales, de género y políticos.²⁰ La obra de Lourdes Portillo explora temas que también examinan otras cineastas chicanas y eulatinas. En sus documentales, Portillo enfoca el género, la identidad y la opresión política y socio-económica. Además, su cine trata los temas de salud que enfrentan las comunidades latinas en Estados Unidos; por ejemplo, su filme *La ofrenda: Days of the Dead* (1988) examina el tema del SIDA y paralelamente muestra la celebración del Día de los Muertos en la provincia oaxaqueña mexicana y en San Francisco, California—una comunidad compuesta de chicanos y otros latinos.

Lourdes Portillo se ha destacado en el campo cinematográfico y, por ende, ha recibido varios premios y menciones honoríficas, lo cual muestra su marcado éxito cinematográfico y una resonante práctica filmica. Estos premios provienen

²⁰ Véanse: *After the Earthquake/Después del terremoto* (1979), productora, codirectora y guionista; *Las Madres: The Mothers of the Plaza de Mayo*, productora, codirectora y guionista; *La Ofrenda: The Days of the Dead*, productora, codirectora y guionista; *Vida* (1989), directora; *Columbus on Trial* (1992), productora y directora; *Mirrors of the Heart* (1993), productora, directora y guionista; *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994), productora y directora; *13 Days* (1997), directora de multimedia; *Sometimes My Feet Go Numb* (1997), productora y directora; *Corpus: A Home Movie for Selena* (1999), productora, directora y guionista, y *Señorita extraviada* (2001) productora, directora y guionista.

de varios sectores: el local, el internacional, el étnico y el feminista.²¹ Como podemos afirmar, la labor cinematográfica de Lourdes Portillo ha sido muy bien recibida y reconocida. Su aportación a la producción filmica chicana con base en el género documental, le ha brindado tanto el reconocimiento regional y nacional como el transnacional. Por consiguiente, vemos el interés y la solidaridad que ella comparte con otros movimientos socio-políticos y de género: el chicano, el de la chicana, el de la angloamericana, el angloestadounidense y otros. Los reconocimientos más trascendentes revelan que ha cimentado su producción filmica en el documental transnacional.

Considerando la producción filmica de Lourdes Portillo y su formación como directora de cine y los numerosos premios recibidos, el documental bajo estudio en esta disertación se escogió por la siguiente razón: Portillo tiene una

²¹ *Señorita extraviada* ha recibido los siguientes premios a nivel internacional: el Gold Gandhi Award en Barcelona Human Rights Film Festival; el Special Jury Prize, Human Rights en el Sundance Film Festival; el Nestor Almendros Prize en el Watch International Film Festival; el FIPRESCI Award to Best Foreign Film en el Thessaloniki Film Festival; el Canada Award for Best Feature Film, y el Ariel for Best Mexican Documentary del Academy of Cinematographic Arts and Sciences in Mexico. Su cinta *Corpus: A Home Movie for Selena* fue la destinataria del premio CalArts/Alpert en las artes y recibió un Golden Spire del San Francisco International Film Festival. Su cinta *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* recibió el Best Five Documentaries of the Year del Independent Documentary Association en 1996; el Golden Gate Award en el San Francisco International Film Festival en 1995; el Best Feature-Length Documentary de San Juan Cinemafest en 1995; el Best Documentary de San Antonio Cine Festival, 1995; el Best Documentary de Mostra Internacional de Filmes de Dones en 1995; el New Directors/New Films de The Film Society of Lincoln Center and the Museum of Modern Art en 1995, y la Most Promising Latino Film de The Independent Feature Project en 1994. La cinta *Mirrors of the Heart* obtuvo en 1994 el Silver Hugo en el Chicago Film Festival y el Silver Apple del National Educational Film and Video Festival. La cinta *Columbus on Trial* (1992) fue parte del prestigioso Bienal del Museo de Arte Americano de Whitney como parte del arte de vanguardia. La cinta *Vida* obtuvo el Cine Golden Eagle en 1990 y un nombramiento especial en el San Antonio Cine Festival en 1990. La obra *La ofrenda: The Days of the Dead* recibió varios premios, entre ellos, el Blue Ribbon del American Film and Video Festival y el Best Feature Documentary del Athens Film Festival. Su cinta *Las Madres: The Mothers of the Plaza de Mayo* recibió 20 premios internacionales, por ejemplo, la nominación al Oscar como mejor documental y también la nominación para un Emmy. Su cinta *After the Earthquake/Después del terremoto* recibió un Diploma Honorífico de Cracow Shorts Film Festival en 1979.

extensa experiencia haciendo documentales que informan, educan y sacan a la luz notorios problemas sociales, y a la vez, subvierten discursos heteronormativos. Actualmente, no hay una extensa colección de artículos ni investigaciones académicas sobre el cine producido por mujeres chicanas. Muchos de los estudios se limitan a mencionar brevemente la producción cinematográfica de las chicanas, inclusive la colección *Mirada de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas* (1998) editada por Norma Iglesias y Rosa Linda Fregoso. Hasta recientemente la única obra de Lourdes Portillo que se ha estudiado a fondo es *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994) en la colección de estudios cinematográficos *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films* (2001) editada por Rosa Linda Fregoso. La editora y otras críticas hacen un análisis sobre los diferentes discursos proyectados en la película *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*. Algunos de los temas estudiados son la lectura *queer* del documental y el filme analizado desde la perspectiva mexicana.

Consciente de estas limitaciones, en la tesina de maestría “Luchas feministas barriales y transnacionales: la nueva estética cinematográfica de Lourdes Portillo” (Valenzuela 2004) se hizo un aporte al análisis significativo de este campo de investigación. Con base en las teorías cinematográficas y culturales de Margara Millán-Moncayo, Ruby Rich, Li Wei, Rosaura Sánchez y Sonia Saldívar-Hull, se afirma que la nueva estética cinematográfica femenina de Lourdes Portillo tiene varios niveles los cuales están enmarcados en los filmes *After the Earthquake* (1979), *Las madres: The Mothers of Plaza de Mayo* (1986) y *Señorita extraviada* (2001). Encontramos que la estética portillana plantea

cuatro niveles: la subjetividad femenina, el lenguaje cinematográfico femenino, la intención estética y la sensibilidad para la selección. La nueva estética portillana expresa asimismo el acto de descolonizar, el invertir el discurso revolucionario masculino, el realizar una identidad femenina autónoma, el criticar al machismo, una tendencia reveladora, el rasquachismo femenino, las relaciones de poder y un lenguaje dialogado con base en el cambio de código lingüístico. Además, la nueva estética portillana incluye la solidaridad transnacional.

En este capítulo IV intitulado “*The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*: subvertido el imaginario mexicano sobre la chicana”, se considera el texto filmico *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994) de Lourdes Portillo. Se enfoca en cómo la protagonista usa su experiencia migratoria y las negociaciones y ajustes que demandan el retorno al país de origen para transgredir el rol sumiso de la mujer. Portillo cuestiona, desde la óptica de una chicana, la tradición sexista inherente en la institución de la familia mexicana. Tal ideología existe en los intersticios de las fronteras nacionales como transgresión. Portillo crea puentes transnacionales al deconstruir historias familiares y posicionamientos opresivos. Sus planteamientos son reconfigurados y negociados según la localidad de la protagonista. A la vez reconfigura un imaginario transnacional eulatino y produce un discurso contrahegemónico. Para nuestra tarea crítica, acudimos como base al método teórico de Sonia Saldívar-Hull, acuñado por ésta misma como el *feminism on the border* o feminismo de la frontera, cuya teoría sobre la lucha de la mujer responde a una multiplicidad de experiencias (49); tomamos en cuenta el estudio de Ramón Saldívar sobre el desarrollo del imaginario transnacional, y a

los estudios sobre el cine experimental con base en el cine documental. Nos valemos asimismo de conceptos claves informados por las obras teóricas de Elizabeth Ezra, Terry Rowden, Ella Shohat, Hamid Naficy, Jean Petrolle y Virginia Wright tanto como de las obras críticas de Rosa Linda Fregoso, Norma Iglesias y Sylvie Thouard. Por consiguiente, desde una óptica crítica transnacional, estudiamos en el capítulo IV el documental *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* dando primero un contexto histórico respecto a la producción cinematográfica chicana y contextualizando la producción de la cineasta por medio de marcar el interés, el inicio y el éxito de ciertas obras chicanas y mexicanas en el cine. Asimismo, hacemos un breve recuento histórico de México para contextualizar el proceso de ascenso económico, político y social del tío Óscar y la familia de Lourdes Portillo.

A. Marco teórico

Partiendo de la propuesta de Sonia Saldívar-Hull, observamos la manera en cómo Portillo, desde posicionamientos específicos, logra transgredir el rol sumiso tradicionalmente otorgado a la mexicana. Desde su posición de chicana, mujer y sobrina, deconstruye discursos heteronormativos con base en la historia mexicana y formula un nuevo imaginario transnacional para la mujer de descendencia mexicana. Sonia Saldívar-Hull propone que, para un posible entendimiento sobre la complejidad de la subjetividad chicana en la *borderlands* estadounidense,²² debe haber una discusión sobre el género y la sexualidad ya que estos factores son centrales a los proyectos de oposición y liberación (33). La

²² Véase: Gloria Anzaldúa. *Borderlands La frontera: The New Mestiza*, 2nd ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

mujer chicana tenazmente debe mantener en equilibrio las demandas que su propia cultura le impone por el simple hecho de ser mujer. Estas demandas incluyen cumplir con las tradiciones sexistas sobre el respeto a los mayores; de hecho, al desviarse de estas tradiciones que oprimen y explotan a la mujer, hay chicanos que cuestionan la identidad de la chicana. Afortunadamente, para contrarrestar esa problemática, Saldívar-Hull insiste en las propuestas de ciertas teóricas como Rosaura Sánchez, Alma Gómez, Cherríe Moraga, Mariana Romo-Carmona, Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros y Helena María Viramontes, las cuales sostienen la necesidad de trabajar colectivamente e insisten en resaltar la complejidad y las intersecciones de los sistemas de explotación, tales como, el capitalismo, el heterosexismo y la supremacía europea (36).

Saldívar-Hull reconoce que para la mujer tercermundista estadounidense, la política de la identidad es un instrumento de compromiso material y teórico. Tal mujer construye una identidad y una política para enfrentar una historia diferente. Como mujeres de origen mestizo, ellas deben de reinterpretar historias hegemónicas desde su posición subalterna y todo lo que esto implica como residentes de EE.UU. Tales mujeres construyen *an identity and a politics*, o una identidad y una política, vía las cuales enfrentan una historia diferente como “racialized women, as mestizas, literally as peoples of ‘mixed blood’—and all that mestizaje implies in sexual, historical, and material terms in the United States” (Saldívar-Hull 41).

Para la chicana, la frase identitaria *women of color*, o mujer de color, es una declaración política por medio de la cual expresan solidaridad con otras

mujeres quienes comparten historias similares a razón de compartir el haber vivido bajo el racismo, la explotación de clase y la dominación cultural estadounidense, siendo tal experiencia común “a kinship that extends beyond sharing a national language” (Saldívar-Hull 46). La crítica señala que cada eulatina habla de su propia historia. Por ejemplo, desde cierto marco sociohistórico la chicana interpreta la toma del territorio mexicano en 1848 por los Estados Unidos y los resultados de ese hecho vía el cuerpo y la imagen de la mujer chicana (Saldívar-Hull 48). En consecuencia, Saldívar-Hull propone el desarrollo de un análisis, con base en la escritura autobiográfica, donde se toma bajo consideración cómo la institución de la familia empodera el imperialismo, el capitalismo y el patriarcado, y cómo este último cruza líneas geopolíticas. La teórica, en su interpretación del trabajo de Anzaldúa, marca el auge de la política de género en la aseveración de Anzaldúa donde propone que la cultura es creada por personas en el poder—los hombres: “Males make the rules and laws; women transmit them” (71). Es decir, bajo la política de género que polemiza Anzaldúa, uno está siempre consciente de aquellas mujeres que son personas complicitas del patriarcado. Por ejemplo, en el documental *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* ese pensamiento se transmite vía algunas mujeres amigas del tío Óscar y de unas tías de Portillo. Por otro lado, la mujer chicana logra crear lazos transnacionales con las mujeres del tercer mundo al escribir o, en el caso de Portillo, al realizar trabajos cinematográficos que examinan temas compartidos. De hecho, van en busca de un discurso crítico feminista que toma en cuenta la posición de las mujeres frente a una multiplicidad de opresiones y, como

resultado, ellas mismas empiezan a autodescubrirse como intelectuales emergentes (Saldívar-Hull 46).

Igualmente, Saldívar-Hull reafirma un enfoque en el feminismo de la chicana el cual deconstruye las fronteras establecidas por el feminismo eurocéntrico con respecto a su cuestionable entendimiento de lo que se considera legítimamente político (46). Por ejemplo, Saldívar-Hull afirma que la narrativa de Sandra Cisneros va más allá de enfrentar la sexualidad femenina y la desigualdad de género dentro de la cultura mexicana y chicana; de hecho, exhibe un feminismo de la frontera al atreverse a hacer una crítica de la política económica estadounidense (107). Es más, el feminismo de la frontera como teorizado por Saldívar-Hull desafía la percepción de una identidad monolítica chicana dentro de la construcción de la institución de la familia. La narración en los cuentos de las chicanas complica los debates internos sobre la mujer que cree que el cuestionamiento de la dominación significa la destrucción de verdades sagradas. Tal problemática se encuentra dentro del grupo de chicanas feministas que insisten en tratar la opresión de género y la explotación de la comunidad chicana como asuntos solamente relacionados al análisis de raza y clase (126). Saldívar-Hull y otras chicanas partidarias de una rama del feminismo, critican y se dirige a las chicanas feministas que solamente se enfocan en cuestiones de raza y clase, y evitan la problemática sobre cuestiones de género claramente ancladas en la comunidad chicana patriarcal. Con base a esta propuesta, concordamos que, en el estudio bajo consideración, Lourdes Portillo produce un discurso contrahegemónico que enfrenta la reproducción falocéntrica de dominación.

Por ejemplo, algunos de los personajes femeninos en *El diablo*²³ articulan los imperativos de la familia patriarcal y el de la Iglesia católica.

A continuación, recurrimos al estudio de Ramón Saldívar intitulado *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary* (2006) en el cual el crítico plantea el desarrollo de un imaginario transnacional con base a una revisión del trabajo artístico, literario y periodístico de Américo Paredes. Saldívar señala que en los versos del poema “The Rio Grande” (1934), Paredes muestra un enfoque intenso sobre la frontera. Según R. Saldívar²⁴ este enfoque en la especificidad geográfica del sur de Tejas se relaciona a lo que “Raymond Williams called individual ‘structures of feeling,’ those vitally human experiences to which official fixed forms of consciousness and knowledge do not speak at all” (6). En el poema de Paredes, el río tiene un significado personal y político: “[t]he swirls and countercurrents of the river reflected in this poems are like the articulations of history and locale joined as one with the young poet. [Paredes] found them mesmerizing and compelling as figures for the alienation running deep in the hidden currents of the soul” (R. Saldívar 7). Ramón Saldívar señala que Paredes regresa a estos sentimientos y recordatorios vía el uso de una memoria creativa para demostrar las imágenes contradictorias de la historia y los eventos que tomaron lugar en la frontera México-Estados Unidos (7).

Al estudiar la obra de Paredes, Ramón Saldívar marca la importancia de recordar ciertos cambios socioeconómicos y culturales ya que Paredes, como

²³ A partir de aquí se abrevia el título *El diablo nunca duerme/The Devil Never Sleeps a El diablo*.

²⁴ Se usa R. Saldívar para referirse a la obra de Ramón Saldívar y distinguirla de la Sonia Saldívar-Hull y su propia obra.

intelectual, se comprometió a documentar los “changes in socioeconomic and cultural form in history, literature, and folklore [...] on the periphery of modernism, tantamount to political agency itself. For this reason, history, memory, and poetics are for Paredes vitally connected” (12). R. Saldívar asegura que Paredes, desde los inicios de su carrera, siempre emplea el signo de la memoria y privilegia una estética crítica con base en el “socially grounded sensorium” (14), ofreciendo una revisión radical de la historia anclada en la filosofía de Charles Taylor sobre el imaginario social: ese nivel de entendimiento sobre la manera en cómo se expresa una sociedad a nivel simbólico “even if it is not yet formulated as doctrinal knowledge” (R. Saldívar 14). Ramón Saldívar explica que el imaginario transnacional de Paredes parte de cierto valor epistemológico: es un modo de narrar su lugar en el mundo así como su entendimiento del significado que él le adscribió y la manera en cómo lo representó. Asimismo, R. Saldívar propone el valor epistemológico de describir nuestro lugar en el mundo y la manera en cómo entendemos los significados que le damos a los signos tanto al modo en cómo los interpretamos. Además, según R. Saldívar, “[w]hen coupled with the notion of social aesthetics, [la epistemología] provides a suitable context for interpreting the complex dialectics of political, racial, and gender forms on the border as reflected in much of the best writing, folklore, popular performance, and music of borderland dwellers” (15). De hecho, constituye un marco interpretativo que conecta Norteamérica y Sudamérica en vez de privilegiar la conexión del Viejo y Nuevo Mundo ingleses. De acuerdo con Ramón Saldívar, el ignorar la historiografía literaria de tales relaciones

hemisféricas ensombrece efectivamente sucesos claves que opacan varios intereses políticos (15). De hecho, es importante insertarse en el discurso dominante, hegemónico, heteronormativo, racista, clasista, homofóbico y sexista que está plasmado en varios tipos de literatura o cine norteamericano. Es clave, además, insertarse en las literaturas que miran del Oeste al Este y del Sur al Norte, y en el cine o las obras literarias no escritas en inglés, tal como las literaturas escritas que utilizan el vernáculo no oficial, o las literaturas o el cine “that advance a polemical use over an aesthetical form” (Saldívar 15). De acuerdo con R. Saldívar, el imaginario transnacional que informa la escritura de Américo Paredes se desarrolló por su interés histórico en los habitantes de la *borderlands* conocida ésta como el espacio fronterizo entre México-Estados Unidos. R. Saldívar muestra claramente el desarrollo de esa imaginación transnacional de Paredes donde éste traza la historia del pueblo español, mexicano y mestizo que se encuentra en los intersticios de dos naciones cuyas creencias, valores y lenguas son totalmente diferentes.

El proyecto de Ramón Saldívar contribuye a un entendimiento del lugar que ocupa la escritura de Américo Paredes en la historia cultural de la *borderlands*, o el sudoeste y oeste norteamericano, pues lleva ampliamente al “remapping of the field of American studies from a transnational perspective” (24). El trabajo de Paredes representa un transnacionalismo donde se marca “a vantage point beyond the typical North-South axis of most border histories” (R. Saldívar 24) y lo más significativo es que “it illustrates the experiential realities of

living spaces beyond the nation, supplementing and sometimes even superceding both Mexican and American national imperatives” (R. Saldívar 24).

B. Contexto histórico respecto a la producción filmica mexicana y chicana

1. Producción cinematográfica mexicana sobre los méxicoamericanos

A continuación, damos una recopilación breve referente a la producción filmica mexicana sobre los méxicoamericanos y el impacto de tal proyección estereotipada en la imagen méxicoamericana. En el capítulo “Pochos y chicanos en el cine mexicano” del estudio *El bandolero, el pocho y la raza: Imágenes cinematográficas del chicano* (1999), David Maciel estudia la imagen de los pochos y chicanos²⁵ en el cine mexicano. El propósito del capítulo es de contextualizar históricamente el surgimiento y desarrollo de las cintas mexicanas enfocadas en varios tipos de mexicanoamericanos desde la gestación de tales cintas en los años veintes hasta su presencia en los noventa (Maciel 79). El crítico relata cómo las imágenes del méxicoamericano en el cine mexicano fueron impactadas por las relaciones entre México y Estados Unidos y son el resultado de una larga historia sangrienta y de abuso así como de la falta de respeto hacia lo prometido en el Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848. Ningunas de las garantías y concesiones que este importante tratado aseguraba—por ejemplo, como la protección tanto de la propiedad como los derechos civiles de los mexicanos que decidieron permanecer en el lado estadounidense—fueron respetadas. Otro hecho que impactó las relaciones entre México y Estados Unidos

²⁵ Para una definición sobre los términos *pocho* y *chicano*, véase: Tino Villanueva. “Sobre el término chicano”. *Chicanos: Antología histórica y literaria*. Comp. Tino Villanueva. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. 7-34.

fue la doble política sobre la inmigración: por un lado, durante la Revolución Mexicana (1910-1917) cien miles de mexicanos inmigraron hacia el norte en busca de protección y de una mejor vida; en ocasión de la Primera y Segunda Guerra Mundial, EE.UU. reclutó a mexicanos para satisfacer la demanda de mano de obra. Sin embargo, al terminar ambas guerras, surgieron sentimientos xenófobos y antimexicanos, y los inmigrantes mexicanos terminaron siendo el chivo expiatorio del gobierno y la sociedad estadounidenses. Por otro lado, en México también crecía un sentimiento negativo hacia los mexicanos de los Estados Unidos: “En decenios posteriores, estos sentimientos negativos se agigantaron por el hecho de que, cuando los mexicanos tenían oportunidad de viajar a Estados Unidos y entraban en contacto con los chicanos [mexicanos que se quedaron en EE.UU.], se encontraban con que algunos de ellos hablaban español de manera diferente o lo desconocían del todo, y no estaban al tanto de la cultura mexicana” (Maciel 84).

En ese contexto de los años 1930 se popularizó el vocablo *pocho* para distinguir a los mexicanos nacidos o criados en Estados Unidos tal como a aquellos que decidieron permanecer allí después de 1848. El *pocho*, según los intelectuales mexicanos, era un individuo de ascendencia mexicana quien se había asimilado a la cultura estadounidense “a costa de sus raíces mexicanas y tenía un sentimiento de superioridad respecto a la población de su país de origen” (Maciel 84). Asimismo, a los *pochos*, se les distinguía de los *chicanos*, a los cuales se les percibía como procedentes de clase inferior por ser en su mayoría un “obrero mexicano no calificado y recién llegado a Estados Unidos” (Villanueva 7). A

pesar de estos insultos y de la visión cerrada de los mexicanos en México así como el trato de los angloestadounidenses hacia los mexicanos en EE.UU.,²⁶ los méxicoamericanos a partir de los sesenta, y precisamente vía el Movimiento Chicano (1965-1979) por los derechos civiles, fundaron sus propias organizaciones laborales, políticas, educativas y culturales; de hecho, esto estableció las condiciones y el espacio para producir, distribuir y difundir la cultura mexicanoamericana por todo el suroeste estadounidense (Maciel 85) y el mundo. Tino Villanueva afirma que, evolucionando desde los 1930, el signo de identidad *chicano* emerge en los 1960 como “término ideológico de solidaridad que pretende abarcar idealmente, a todo norteamericano de ascendencia mexicana” (11). De hecho, se gestó precisamente durante los movimientos pro-derechos civiles y los chicanos se apropiaron de ese signo para crear solidaridad entre la comunidad méxicoamericana y enfrentar el sistema opresivo de la “superestructura anglosajona” (Villanueva 11) bajo la cual se había practicado el racismo, la marginación y explotación laboral.

De las primeras películas mexicanas con personajes chicanos, sobresalen los temas históricos y las cuestiones contemporáneas. Por ejemplo, resaltan los filmes que se centran en la defensa de los derechos civiles de los méxicoamericanos donde ciertos individuos legendarios, como Joaquín Murrieta, son los personajes principales. Las cintas se basan en hechos históricos del siglo XIX y unas “incorporan el nacionalismo y destacan la tragedia de la conquista

²⁶ Para un entendimiento de la discriminación angloestadounidense contra los méxicoamericanos, véase: la película *Giant* (1956) de George Stevens y la obra poética *Giant* (1993) de Tino Villanueva.

territorial por Estados Unidos, así como las hazañas de los héroes levantados en armas contra la opresión ejercida por los anglosajones” (Maciel 94). A pesar de incorporar estos temas, Maciel opina que las tramas no captan efectivamente la realidad de los mexicanos que permanecieron en EE.UU. después de 1848.

No obstante, Maciel indica que el cine mexicano ha contribuido con más de cien películas que centran el tema de la emigración²⁷ a Estados Unidos. El crítico asevera que la imagen de la comunidad chicana en México está altamente influenciada por el cine más que otro medio, incluso la literatura popular y los estudios académicos. Las cintas principiantes de ese cine tienen ciertas características comunes. Por ejemplo, los personajes viven desilusionados y oprimidos en Estados Unidos, incluyen con frecuencia al personaje *pocho* que siempre contribuye a la representación negativa de la experiencia migratoria, y un mensaje didáctico se repite frecuentemente: para salir de la opresión y decepción de los EE.UU., el único remedio efectivo a la problemática migrante es el retorno a México (Maciel 95). Esas cintas sobre la emigración mexicana sentaron la base para lo que se convirtió en un género cinematográfico del futuro: la emigración se presenta como una experiencia traumática, los personajes sufren emocionalmente al emigrar a Estados Unidos, y predominan las imágenes de los mexicanos radicados en EE.UU. como aquellos que le han dado la espalda a México (Maciel 96).

En la década de los 1940, el ápice de la Época de Oro (1936-1957) del cine mexicano, se da inicio a las cintas con personajes chicanos ubicados en la

²⁷ Algunas películas que centran este tema son: *El hombre sin patria* (1922), *La china Hilaria* (1938) y *Adiós mi chaparrita* (1939).

frontera México-Estados Unidos. Maciel señala que esas obras están saturadas de habla norteamericano-chicana como aquellas realizadas con Germán Valdés—Tin Tan²⁸—quien nació en el Distrito Federal pero se crió en Ciudad Juárez y participó en el circuito de teatros y programas culturales situado en el sudoeste. Este personaje Tin Tan fue presentado a los espectadores mexicanos en 1946 como el pocho-chicano predilecto: “un personaje urbano, que hablaba una mezcla de inglés y español, y vestía con el típico atuendo *zoot suit*: saco largo, pantalones bombachos, ancha y llamativa corbata, sombrero de pluma y una larga cadena de reloj sujeta al pantalón” (Maciel 97). Durante esa misma década empezó el género de comedia ranchera que incluía a personajes chicanos. Entre estas cintas figuran *El hijo desobediente* (1945) y *Pito Pérez se va de bracero* (1947).²⁹ La trama de ambas cintas es la del mexicano que se ha asimilado y que regresa a México y únicamente en este espacio geográfico es donde logra recuperar su identidad. Para los 1950, la cinematografía mexicana logra una proliferación de cintas con temas chicanos; sin embargo, ofrecen un trato desigual y estereotipado. Los filmes de esa década reafirman el tema acerca de que hay dos tipos de mexicanos: los verdaderos mexicanos son los que están al sur del Río Bravo,³⁰ “en tanto que los del lado opuesto no son sino *pochos*” (Maciel 104). A pesar de eso, en las décadas

²⁸ Entre las cintas que filmó German Valdeés donde estelariza al personaje Tin Tan, se encuentran: *El hijo desobediente* (1945); *Hay muertos que no hacen ruido* (1946); *El niño perdido* (1947); *Músico, poeta y loco* (1947); *Vagabundo y millonario* (1958) y *El rey del barrio* (1950).

²⁹ Se basa en la novela de José Rubén Romero titulada *La vida inútil de Pito Pérez* (1938).

³⁰ Nombre del río en el lado mexicano y conocido como el Río Grande en EE.UU. Nace en Colorado, cruza Nuevo México y es la frontera entre Texas y los estados mexicanos de Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.

de los 1950 y los 1960, según Maciel, se logró filmar películas de diversos géneros que brindan una visión más realista de los mexicanos en Estados Unidos. Se exponen temas con claridad sobre las razones por las cuales ocurre la inmigración, los personajes chicanos—méxicoamericanos—son un poco más complejos, sensibles e informados, y se explora la explotación y discriminación por ambos países.³¹

En la producción filmica mexicana de los 1970 influyeron mucho los lazos que crearon varios académicos, escritores y artistas chicanos—así autodenominados ellos mismos—ya que encontraron en México una serie de oportunidades para expresarse en libros, periódicos, congresos o exhibiciones donde dieron su conocimiento vía ciertos puntos de vista con referencias a diversos aspectos de la problemática chicana en la actualidad de entonces (Maciel 118). Algunas películas de los 1970 dejan de idealizar la recuperación de lo perdido ya que se enfoca la partida a EE.UU. Otras cintas tratan el tema de las tierras perdidas, por parte de los mexicanoamericanos y la lucha por la recuperación de las mismas, principalmente en el norte de Nuevo México. Es decir, se presenta la lucha de Reis López Tijerina y los nuevomexicanos despojados de sus tierras durante la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX.

³¹ Por ejemplo, en la cinta *El asesino "X"* (1954) por primera vez se presenta a un chicano educado ya que el personaje mexicanoamericano conserva sus valores y tradiciones, y ofrece la solidaridad a los compatriotas residentes en Estados Unidos (Maciel 108).

A partir del cierre de los 1970 entra en vigor una nueva cinematografía mexicana sobre los chicanos. Las cintas de estos años comparten ciertos rasgos.³² Sin embargo, como importancia, estas películas, a pesar de su baja calidad creativa, según Maciel, contienen personajes chicanos y mexicanos, y las imágenes, la ideología y la caracterización llegaron a una audiencia amplia. De hecho, dos películas mexicanas de a fines de los 1990 que tematizan el retorno a México, por parte de los protagonistas méxicoamericanos, son *Entre la tarde y la noche* (1999) de Óscar Blancarte y *Bajo California: el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado.

Las susodichas dos películas comparten temas semejantes ya que los protagonistas regresan a su lugar de origen para tratar de poner en orden su vida, enfrentar los fantasmas del pasado y reinterpretar un pasado morboso que los agobia. Ambos guiones utilizan un hecho traumático que los marca para el resto de sus vidas y los impulsa hacia emprender un viaje de retorno a México. Desafortunadamente, tal acontecimiento es algo del cual ellos no tuvieron control; aún así, son afectados de manera directa. En el caso de Minerva, la protagonista de *Entre la tarde y la noche*, ella recuerda su niñez y a un tío casi perfecto. En una escena la niña Minerva tiene su equipaje preparado para irse con él, pero ese día llega un grupo de gitanos al pueblo y esto desencadena una ola de eventos no previsibles. Por otra parte, el protagonista de *Bajo California: el límite del tiempo*,

³² Entre ellos, se notan: 1) cintas creadas por razones económicas, 2) el sexo y la violencia excesiva, 3) una trama que ocurre en Estados Unidos, 4) ningún interés por presentar los factores internos en México que provocan la emigración, 5) el apoyo del Estado mexicano para su distribución y su promoción dentro y fuera de México, y 6) las ganancias generadas del mercado hispano en EE.UU. las cuales contribuyen a la producción de cintas similares (Maciel 126).

Damián, vive agobiado por un accidente en donde atropelló a una inmigrante embarazada y cree que la mató; además, no se detuvo a darle auxilio.

Proponemos que ambas películas son tempranos textos transnacionales, pues comparten rasgos del cine transnacional y los protagonistas en sí son sujetos transnacionales. Ambos personajes pasan por unos recuerdos de su vida pasada y los filmes, en vez de ser textos nostálgicos, se convierten en memorias históricas que logran que los personajes se descubran a sí mismos y exploren los motivos que llevaron a las personas a su alrededor a tomar decisiones importantes en un momento dado. Al analizar estas películas, tenemos la oportunidad de descifrar, interpretar y traducir los signos y los símbolos manifestados vía la trama y las imágenes presentadas. Al final del filme *Bajo California*, Damián decide regresar a los Estados Unidos para reunirse con su esposa y su bebé, que va a pronto nacer. La toma amplia de la carretera es muy simbólica ya que Damián acaba de hacer una odisea larga que lo ha llevado a un tipo de renacimiento personal y lo ha hecho crecer espiritualmente tanto como emocionalmente. En una escena escuchamos el *voiceover* de la esposa quien habla en inglés y cuando canta una canción en una escena anterior, lo hace en francés, indicando una diversa competencia lingüística. Él encuentra una carta que ella le mandó desde EE.UU. donde vienen unas fotos de la nueva bebé. La esposa y la nena se ven sentadas y al fondo está una imagen de la Virgen de Guadalupe, icono simbólico de la cultura mexicana y el cual forma parte de la continuidad en la cultura chicana.

Ambas películas siguen el mismo esquema y comparten elementos no sincrónicos. Presenciamos personajes que no viven en el *ahora*. Por ejemplo, la

mayoría de la película sobre Minerva trata sus recuerdos de infancia. Damián vive recordando, por su parte, el accidente que tuvo e imaginándose la vida de los indígenas de Baja California. Lo significativo de su retorno a México es que él también deja huellas en el suelo mexicano así como lo hicieron sus ancestros. De hecho, Damián se encuentra en su camino unas piedras que tienen imágenes antiguas pintadas en ellas. En lo que concierne al viaje de Damian, el axis que él traversa es—en acuerdo al imaginario transnacional de Ramón Saldívar—de norte a sur y de regreso. Después de haber desarrollado su mentalidad e identidad méxicoamericana o chicana a través del peregrinaje, regresa a Estados Unidos para reunirse con su esposa y su hija. Al final, él ha podido aprender cómo coexistir entre ambas culturas: la mexicana y la méxicoamericana, reconociendo y valorando sus raíces indígenas en el México norteño así como una vida de familia basada en Estados Unidos.

En el caso de Minerva, ella por fin encuentra la paz y sabiduría que la dejan madurar y poder escribir su autobiografía llena de magia y mitos—narrar su propia historia—que la han hecho ser la persona que lo es. Al encontrarse a sí misma y descubrir el gran secreto de su tío Alberto, quien en verdad es su padre, ella logra romper con los fantasmas del pasado y reincorporarse a una vida nueva y llena de promesas. De hecho, es precisamente el estar situada geográficamente en suelo mexicano donde ella logra escribir su primera novela. En la última escena, Minerva se encuentra en la casa de su infancia—espacio doméstico mexicano—escribiendo la novela y, aunque en el filme no regresa a Estados Unidos, podemos ver que de todas maneras ella ha logrado vivir en un espacio

fronterizo lleno de magia, ilusiones e historias fantásticas; ese ambiente y esos hechos ella los va a integrar en su escritura.

Concordamos que, en las películas *Entre la tarde y la noche* y *Bajo California: el límite del tiempo*, ocurre lo que propone Rosa Linda Fregoso sobre el cruce de fronteras: “the spatial movement of border crossings is implicated in climactic moments, and the journey south is crucial to the plot’s development” (67). En ambas cintas el cruce de norte a sur es lo que desarrolla la trama y es lo revelador de las películas. Diría Ramón Saldívar que los protagonistas se convierten en sujetos transnacionales el momento en que se embarcan en un viaje a su lugar de origen para reconciliarse con sus antepasados. Concluimos que las tramas de ambas películas “create the conditions for their main subjects, but also for their spectator subjects, to become border crossers. Historical subjects become border crossers” (Fregoso 69). En el caso particular de los protagonistas, ocurre una transformación personal que se lleva a cabo al cruzar la frontera hacia México. De hecho, acudimos a la propuesta de Fregoso donde propone lo siguiente: “the implicit conceptual demand of this border crossing rests in the symbolic transformation of subject positioning because the journey signals a reconciliation with a prior loss or rupture” (69). Los dos protagonistas tienen que enfrentar una pérdida y una ruptura que ocasionó el destierro de su lugar de origen.

Simultáneamente, las películas son innovadoras en el sentido de que hacen una favorable representación del mexicano que no sólo emigra y radica en Estados Unidos, sino que regresa a México en una búsqueda cultural de gran

beneficio. De hecho, ese retorno se ocasiona no porque en Estados Unidos viven una crisis por ser discriminados o por cuestiones de identidad, sino porque es precisamente en México donde deben enfrentar su problemática personal para culturalmente sanar. Más bien, el viaje de ambos protagonistas es impulsado por la necesidad de encontrar respuestas asociadas a los secretos que su familia guarda. En el caso de Damian, la historia de sus antepasados indígenas se encuentra escrita en las piedras, el mar y las pinturas arqueológicas de las cuevas y, sobre todo, en las historias de la gente que él conoce durante su viaje. Por otra parte, de la única manera que Minerva logra escribir una novela es a través del enfrentamiento con su pasado en Mazatlán, Sinaloa, México. Debe revivir momentos dolorosos pero necesarios para avanzar hacia un futuro prometedor como escritora méxicoamericana.

2. Hollywood: producción cinematográfica chicana

Desde principios de los 1960, el chicano ha tratado de enfrentar el reto de plasmar vía el cine la problemática de su comunidad. En acuerdo con Maciel, definimos el cine chicano como aquel donde, en conjunto, se realizan filmes escrito, dirigido y producido con una participación significativa y un control artístico notorio por parte de los chicanos o méxicoamericanos; además los temas y personajes son complejos y están basados en realidades que enfrentan los chicanos en sus comunidades y la sociedad estadounidense en general. De hecho, estos cineastas—mujeres y hombres—logran establecer lazos transnacionales con comunidades en diferentes partes del mundo.

En el capítulo “La raza o el cine chicano” (1999), David Maciel describe los aspectos relevantes sobre la evolución del cine chicano y perfila dos generaciones de cineastas chicanos. La primera, según el crítico, la integran militantes y simpatizantes del *Chicano Movement* o Movimiento Chicano (1965-1979) y la segunda la componen cineastas profesionistas preocupados por problemas específicos de su comunidad. El aspecto más importante es que, por primera vez, el propio mexicano escribe de su realidad y no se trata de una visión impuesta desde fuera—ya sea la del angloamericano o la del mexicano. Según Maciel, la obra que marca el principio de la producción filmica chicana es el largometraje *Salt of the Earth* (1954) del director Herbert Biberman. Por primera vez se plasma en la pantalla grande una visión chicana sobre un problema social y laboral: “la cinta aborda el delicado problema del conflicto del chicano consigo mismo—en cuanto el machismo y las relaciones entre géneros—el cual influye durante el conflicto laboral” (Maciel 136). Desde nuestra perspectiva, la cinta aborda de manera marcada el tema de la desigualdad de géneros y la lucha incesante de la mujer por superar su condición de ciudadana de segunda clase bajo la sociedad hegemónica y la estructura familiar chicana.

Sobre la resistencia cinematográfica chicana, Maciel discute cómo varios movimientos sociales en Estados Unidos e internacionales fomentaron una visión nacionalista acerca de la condición de opresión económica, política y cultural del mexicano. De hecho, esto desencadenó la búsqueda y recuperación de su herencia mexicana y todo lo que eso conlleva. Los objetivos del Movimiento Chicano incluyeron imágenes “reivindicativas de los chicanos y latinos en

general, estimular la producción y exhibición de material filmico creado por la propia comunidad, presionar para que se incluyera temas chicanos en el cine y la televisión, y lograr un adecuado entrenamiento de los chicanos en puestos técnicos de la industria del cine y la televisión” (Maciel 140). De hecho, durante ese período de crecimiento en el área de los medios de comunicación, los chicanos y otros eulatinos (técnicos, guionistas, directores, camarógrafos, actores o, simplemente, espectadores) encontraron un espacio para aportar su conocimiento.

En sus inicios, las películas chicanas de largometraje tematizaban la problemática de los méxicoamericanos al margen de la sociedad. A pesar de que los filmes mostraban personajes estereotipados, el crecimiento de esa producción filmica es de suma importancia. Algunas de las cintas más sobresalientes según el estudio de Maciel, son las del reconocido director Efraín Gutiérrez: *Don't Bury Me Alive* (1976), *Chicano Love is Forever/Amor chicano es para siempre* (1977) y *Run Junkie Run/Run Tecato Run* (1979). Otros largometrajes de la época de 1970 a 1999 y con una temática de la marginalización del méxicoamericano son: *Raíces de Sangre* (1976) y *Once in a Lifetime* (1977) de Jesús Treviño, *Alambrista* (1979) de Robert M. Young, *Zoot Suit* (1981) de Luis Valdez,³³ *La balada de Gregorio Cortez* (1981) de Robert M. Young, *Seguín* (1982) de Jesús Treviño, y *El Norte* (1983) escrita y dirigida por Gregory Nava.³⁴ Otros largometrajes al estilo Hollywood son *Born in East L.A.* (1987) de Cheech Marin,

³³ El filme que lo consagró como director de cine.

³⁴ El filme fue un éxito taquillero y muy bien acogida en Estados Unidos.

La Bamba (1987) de Luis Valdez,³⁵ *Stand and Deliver* (1988) de Ramón Menéndez, *Break of Dawn* (1988) de Isaac Artenstein, *American Me* (1991) de Edward James Olmos, *El Mariachi* (1992) de Robert Rodríguez, *Tierra* (1994), *Million to Juan* (1994) de Paul Rodríguez, *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1996) de Lourdes Portillo, *Mi familia* (1995) y *Selena* (1997) ambas de Gregory Nava, y *Luminarias* (1999) de la reconocida dramaturga Evelina Fernández.³⁶

Otro objetivo del estudio de David Maciel es de recalcar la importancia de ciertas obras de cortometraje y la innovadora utilización del vídeo. El crítico enlista los cortometrajes *Tabla rasa* (1973) de Esperanza Vázquez, *Después del terremoto* (1979) de Lourdes Portillo, *Los Álvarez* (1981) de Luis Reyes, *La carpa* (1993) de Carlos Avila y *Breaking Pan con Sol* (1996) de Nancy de los Santos. Estos vídeos sientan la base para otros cortometrajes. Además, algunas chicanas han utilizado el vídeo para hacer una crítica del nacionalismo masculinista chicano y, entre éstas, se encuentran los vídeos de Francis Salomé España: *Ánima* (1989) y *Mujería: The Olmeca Rap* (1990).

Como podemos apreciar, desde fines del los 1990 hubo una fuerte explosión eulatina en el cine de Hollywood. Esto se puede relacionar al incremento de la población latina en Estados Unidos y el alto poder económico de adquisición de los latinos. Además, han penetrado las barreras de Hollywood y cada vez su participación es más evidente. Los eulatinos participan en un sin

³⁵ Otro éxito taquillero.

³⁶ Bajo la dirección de José Luis Valenzuela.

número de proyectos en el área de cine, televisión y otros medios de comunicación. Muchos son bilingües y aprovechan su entendimiento de una cultura dual. Las nuevas películas de Hollywood sobre los mexicanos y otros grupos latinos tratan de proyectar temas innovadores y, hasta cierto punto, riesgosos. Por ejemplo, dos filmes recientes tratan el tema de la homosexualidad masculina: *Quinceañera* (2006) de Richard Glatzer y Wash Westmoreland, y *La Misión* (2009) de Peter Bratt. Otro trata el tema del matrimonio entre una mexicana y un afroamericano como visto en *Family Wedding* (2010) de Rick Famuyiwa.

Como se ha ilustrado, el cine chicano tuvo una gestación lenta en sus principios pero se desarrolló rápidamente después de los 1960. A pesar de que el cine chicano todavía es un cine con producción limitada en comparación al cine de Hollywood, México o Argentina, por dar unos ejemplos, no deja de aportar una contribución significativa a la producción filmica estadounidense y a la del mundo.

C. Resumen del documental: división y técnicas

En el documental, *El diablo*, Lourdes Portillo es directora, guionista y personaje principal. Tras enterarse de la muerte de su tío materno Óscar Ruiz Almeida, Portillo parte hacia Chihuahua, México, en busca de una respuesta sobre el inesperado fallecimiento de su pariente. De gran interés, la cineasta hace un viaje de norte a sur en vez del tradicional viaje hacia el norte. Desde los trece años ella había residido en EE.UU. y desde el principio observamos cómo Portillo sentó la base de la historia que va a contar. La historia no es un relato lineal ni

horizontal; ella recuenta la historia de su familia y, específicamente, explora la leyenda de su tío Óscar. Esta forma de narrar la historia se asemeja a la manera en cómo se relata un cuento literario: Portillo contextualiza y sitúa históricamente a su familia materna, dándoles voz a sus familiares y marcando el role que juega la Iglesia católica en sus vidas así como las reglas y convicciones sociales que dicta la posición de la clase media mexicana. Además, al narrar la vida de su familia materna y, en particular, la vida de su tío Óscar, la cineasta enmarca la historia de México.

La cámara traza el viaje de la protagonista desde San Francisco hacia Chihuahua, México, y en la primera escena muestra saguaros, la oscuridad y unas imágenes que implican la aproximación de una tormenta. Portillo misma revela, “What I set out to do, [was] to make a film about family interactions, to make a film about gossip, about hearsay, a person’s rise and demise” (cit. en Fregoso 42). Sin embargo, en realidad la cineasta crea una fábula basada en la leyenda del tío Óscar y, en consecuencia, de la familia. Portillo no romantiza la leyenda del tío Óscar, sino que, al contrario, utiliza imágenes fotográficas, entrevistas y recuentos históricos para historizar la vida del tío Óscar en Guaymas, Sonora y en Chihuahua, México.

Además, Portillo usa técnicas apropiadas del cine transnacional, el *accented cinema* y el cine experimental. En acuerdo con su propia perspectiva, Portillo permite al espectador entender, vía el documental, los cambios del mundo contemporáneo y la manera en cómo éstos se manifiestan con base en múltiples géneros cinematográficos. Por ejemplo, la cineasta dirige filmes que reflejan una

realidad desde su propia perspectiva e interés. Se rehúsa a promover un discurso universal, pues práctica el feminismo como propuesto por Sonia Saldívar-Hull. Reclama, además, una localidad donde argumenta a favor del uso de ciertas formas específicas de resistencia respecto a las varias formas de opresión.

Por otra parte, durante el curso de su carrera cinematográfica, Portillo ha radicado en varios países y esa migración entre países facilita el surgimiento de un género filmico autobiográfico que ella decide crear. Portillo utiliza técnicas del cine experimental y logra así deconstruir la narrativa heroica; de hecho, ella se posiciona como sujeto activo sin importar la agenda política o la estética cinematográfica que pudo haber representado. De otro aspecto, expande la gama de perspectivas con base en una riqueza de estrategias disponibles del cine experimental donde trae al juego una tradición estética y unas historias salidas de la práctica cinematográfica de ciertas precursoras. Por último, los aspectos personales y privados de la vida de la cineasta no son pretextos para hacer esquemas abstractos sobre la representación de sí misma, sino que, decide más bien interpretar sus experiencias y sus deseos, centrándolos en específicas localidades sociales y políticas de interdependencia.

Sostenemos que el género documental autobiográfico es el método preferido con el cual Portillo logró plasmar imágenes históricas de las comunidades transnacionales que proyecta así como de sí misma. A continuación, damos un breve panorama de la historia de México para explicar cómo la política, la economía y los cambios sociales influyeron en los logros del tío Óscar y la familia materna de Portillo. Es de suma importancia historizar la leyenda bajo

consideración. No obstante, empezamos con la autobiografía de Portillo para interrelacionar, de manera concomitante, su vida personal con el contexto histórico mexicano y chicano que influyó e impactó su relación con México y su familia.

D. Exilio y retorno transnacional de Portillo: el regreso de la chicana

Una de las pocas entrevistas autobiográficas que ha concedido Lourdes Portillo se incluyó en la antología *Miradas de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas* (1998) editada por Norma Iglesias y Rosa Linda Fregoso. En ella, Portillo indica que nació en Chihuahua, México en 1944 y fue criada en una familia de clase media y muy unida por el lado materno. La familia había vivido por muchas generaciones en Chihuahua. Del lado paterno, su padre quedó huérfano de niño y no se sabe de cuál clase social procede; ya de adulto, trabajó de linotipista para el periódico *El Herald* de Chihuahua.

La cineasta chicana tiene tres hermanas y dos hermanos menores que ella. Su madre, antes de casarse, trabajó como maestra, pero después de la boda, de manera tradicional, se dedicó a criar a sus hijos. Portillo compartió mucha de su niñez con su abuela ya que solía preferir estar con ella en vez de con sus padres porque su madre tenía que enfocarse en sus hermanos menores. Portillo relata que su padre llegó a ser periodista y, tiempo después, administrador del periódico *ABC* de Mexicali. Años más tarde se fueron a vivir a Los Ángeles. La cineasta recuerda que, cuando vivió en Chihuahua, ella estaba inscrita en el Instituto Chihuahuense—una escuela privada y ubicada en el centro de la ciudad.

Por otra parte, durante su estadía en Mexicali, Portillo estudió en un colegio de monjas situado en el lado mexicano, pero un año más tarde, la madre decidió aprovechar la facilidad del cruce fronterizo de esa época y mandó a Lourdes y a sus hermanos a estudiar al otro lado—en Estados Unidos. A pesar de que vivía en Mexicali, cursó estudios en el colegio privado llamado la Lady of Guadalupe en Calexico.

Portillo recuerda que el traslado de Chihuahua a Mexicali representó para ella el destierro de México. Ha declarado, “[Sentía] una gran nostalgia desde pequeña porque no me gustaba Mexicali” (cit. en *Miradas de mujer* 261). Según Portillo, la cercanía de Estados Unidos influía demasiado en Mexicali. De esa ciudad fronteriza, sus padres decidieron emigrar a Los Ángeles para darles un mejor futuro a sus hijos. Además, al padre no le iba muy bien como administrador del periódico porque siempre había huelgas. El señor consiguió trabajo en Los Ángeles, y cuando Lourdes tenía trece años, se trasladaron a esa ciudad—corría el año de 1957. Recuerda que cada traslado de ciudad a ciudad era traumático porque tuvo una niñez feliz y creía que cada cambio señalaba alejarse de esa felicidad, especialmente cuando enfrentó el racismo en Estados Unidos. Señala: “Cuando estás en México te enseñan a sentirte orgullosa de ser mexicana, pero en Estados Unidos los gringos te dicen que eres una porquería, una basura, y tienes que hacerte fuerte para conservar tu identidad como mexicana” (cit. en *Miradas de mujer* 262).

Cuando vivía en Chihuahua, Portillo recuerda ir todos los sábados al cine con uno de sus tíos y esa actividad le encantaba a pesar de creer que el cine era

algo extraño y fuera de su alcance. No obstante, ya en Estados Unidos, a los veinte años decidió hacer cine ya que tenía conexiones con guionistas de programas de televisión. Según Portillo, durante su participación en la realización de una película, reconoció que el cine es una forma o instrumento que le permite a uno expresarse. A los veinticinco años se casó y dejó de trabajar únicamente hasta después del nacimiento de su segundo hijo. Como debe de esperarse, su inquietud por el cine generó problemas en su relación matrimonial ya que el esposo quería una mujer abnegada y un ama de casa servicial. Durante esa etapa personal problemática, volvió a trabajar con CineManifest, un grupo que hacía cine de tema político. Cursó la maestría en el San Francisco Arts Institute y tuvo que solicitar becas para realizar sus películas estudiantiles. Así es cómo pudo realizar la película *Después del terremoto* (1979).

Según Portillo, sus películas reflejan sus propias preocupaciones personales, aunque no necesariamente sus vivencias. Declara que su interés político nació de su experiencia personal de sentirse gente de color en Estados Unidos y que no fue hasta 1986 que se identificó como chicana. Sin embargo, como muchos méxicoamericanos, dice siempre haberse sentido muy mexicana, aunque los mexicanos no la reconocían como tal porque la veían diferente a ellos. Portillo atribuye su autoidentificación como chicana a sus hermanos quienes, siendo más jóvenes que ella, se unieron al Movimiento Chicano de los 1960 y 1970. Asegura que, más allá de su perspectiva de mujer, el sentirse persona de color ha marcado la realización de sus películas. Desde nuestra perspectiva, Portillo ha logrado realizar cine y vídeo a consecuencia del movimiento feminista

que asciende entre 1979 a 1980. Según Alma M. García en su estudio “The Development of Chicana Feminist Discourse” (1989), el movimiento feminista por parte de la chicana surgió para tratar la problemática específica que afectaba a las méxicoamericanas como mujeres de color dentro del Movimiento Chicano.

Precisamente, durante los 1960 y los 1970 la institución de la familia chicana representaba una fuente cultural y de resistencia política hacia varios tipos de discriminación experimentada por los méxicoamericanos en la sociedad estadounidense. Observa Alma García, “[A]t the cultural level, the Chicano Movement emphasized the need to safeguard the value of family loyalty” (157). Además, a nivel político el Movimiento Chicano utilizó a la institución de la familia como un “strategic organizational tool for protest activities” (A. García 157). De hecho, aquel chicano o aquella chicana que no participara o apoyara al Movimiento se le consideraba un(a) vendido(a). Asimismo, la participación de toda la familia en la lucha por los derechos civiles abrió varias oportunidades y diferentes opciones profesionales a la mujer chicana. Sin embargo, algunas chicanas empezaron a cuestionar su rol dentro del Movimiento y tuvieron que definir su ideología paralelamente al feminismo de la mujer blanca, la afroamericana y la mujer asiático-estadounidense. Algunas chicanas creían que el feminismo constituía algo más que un análisis de género porque como mujeres de color, ellas vivían varias opresiones con base en la raza, la clase, el género o la preferencia sexual. Respecto a esto, Alma García afirma, “Thus, Chicana feminism, as a social movement to improve the position of Chicanas in American society, represented a struggle that was both nationalist and feminist” (158).

Durante los 1970, las chicanas feministas vincularon la lucha en contra del sexismo dentro del Movimiento Chicano y la lucha en contra del racismo de la sociedad angloamericana como dos partes integrales del feminismo de la mexicanoamericana. Es más, a finales de los 1970, el feminismo de la chicana facilitó indirectamente la realización del primer cortometraje de Portillo, *Después del terremoto*, en el cual examina la problemática de género de una joven nicaragüense dentro del sistema de la familia patriarcal.

Por otra parte, según Alma García las lesbianas chicanas feministas experimentaron ataques más severos por parte de esas personas que consideraban al feminismo como una ideología que dividía: “In a political climate that already viewed feminist ideology with suspicion, lesbianism as a sexual lifestyle and political ideology came under even more attack” (160). De hecho, la ideología cultural nacionalista, que perpetuaba imágenes estereotipadas de la chicana como buena esposa y madre abnegada, encontró difícil aceptar un movimiento lésbico de la chicana: “As they organized around feminist struggles, these women of color encountered criticism from both male and female cultural nationalists who often viewed feminism as little more than ‘anti-male’ ideology” (A. García 161). Es más, durante esa época empezó hacerse una conexión directa y errónea que frecuentemente conectaba al feminismo y lesbianismo como sinónimos. Al respecto, Alma García afirma: “Attacks against feminists—Chicanas, Blacks, and Asian Americans—derived from the existence of homophobia within each of these communities” (160). Es durante esa época que las chicanas como Lourdes Portillo crean y mantienen, como expresión de un transnacionalismo incipiente,

una solidaridad con otras mujeres de color dentro de Estados Unidos y con mujeres del Tercer Mundo.

Por otra parte, las chicanas feministas, al igual que las feministas afroamericanas y las asiático-estadounidenses, no pudieron entablar fuertes lazos con el feminismo eurocéntrico de las mujeres angloamericanas. El movimiento de las feministas blancas se enfocaba en el género como categoría analítica y carecía un análisis sistemático con base en las categorías de raza y clase. Además, algunas organizaciones feministas blancas eran acusadas de ser “exclusionary, patronizing, or racist in their dealings with Chicanas and other women of color” (A. García 162). Así que desde sus comienzos, el cine de Lourdes Portillo se enfoca en el sujeto femenino transétnico y transnacional como protagonista central de sus documentales.

Portillo señala que se desarrolló como cineasta en la ciudad de San Francisco a pesar de que, cuando empezó su carrera cinematográfica, no había un grupo de cineastas chicanos en esa ciudad como lo había en Los Ángeles. Cree que su participación en CineManifest y sus estudios en el Art Institute de San Francisco, fomentaron y guiaron su quehacer cinematográfico. En el instituto pudo experimentar y, al final, “reconocer y hacer del cine un arte” (*Miradas de mujer* 263). De hecho, en el cortometraje *Después del terremoto*, Portillo comenta que pudo manifestar tanto sus preocupaciones políticas como una búsqueda de nuevas técnicas. Esa misma preocupación es también evidente en el documental *Las madres de la Plaza de Mayo: The Mothers of Plaza de Mayo* (1986) sobre las manifestaciones semanales de las mujeres argentinas que

demandaban la entrega de sus hijos desaparecidos. Asimismo, a finales de los 1980 codirigió el documental *La ofrenda: Days of the Dead* (1989) con Susana Muñoz. Según Portillo, el documental como género le dio la oportunidad de reconectarse con México. Por otra parte, con el vídeo *Columbus on Trial* (1992) logró mezclar historia, cine y teatro. Además, la realización de ese vídeo fue un desafío que le dio la oportunidad de emprender un proyecto innovador y artístico, lo cual sirve de base para el filme transnacional *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994). Por otro lado, el documental *Mirrors of the Heart* (1993) formó parte de una serie titulada Las Américas y a ella le comisionaron la pieza sobre la etnicidad e identidad. De tal experiencia, Portillo dice haberse sentido inhibida ya que la narración del documental tenía que reflejar las teorías de los académicos especializados en ese tema. Se vio así forzada a narrar lo que ese grupo quería, aunque ella seleccionó las imágenes a proyectar.

Para mediados de los 1990 empezó a realizar un trabajo dramático. De hecho, se aprovechó de un acontecimiento altamente personal—la muerte de su tío Óscar—y buscó vincular cuestiones personales y sociales para un nuevo filme. Portillo misma afirma: “Con esta película crecí, pude regenerarme, avanzar, cambiar, experimentar y superar muchas cuestiones” (cit. en *Miradas de mujer* 264). Reconoce asimismo haber valorado más a su familia chihuahuense y cree haberlo hecho a pesar de no residir en México. De hecho, reclama que “ser chicana, el estar fuera [le] permitió ser más objetiva” (cit. en *Miradas de mujer* 265). Tal reclamo nos recuerda la afirmación de Hamid Naficy donde observa que, durante la trayectoria de sus carreras, los cineastas transnacionales radican en

varios países y ese movimiento entre países les facilita la selección del género filmico que ellas deciden realizar “in tandem with the trajectory of their own travels of identity and those of their primary community” (112). Para el análisis del documental *El diablo*, partimos de esa concepción crítica.

La misma Portillo afirma que una historia o un cuento pueden seguir siendo narrado por años. Ha dicho, “[Y]ou can be telling a story by not only directly linking fact to fact, but also by branching out and telling other stories, and then coming back to the facts” (cit. en Fregoso 44). Esto es precisamente lo que hace Portillo vía el género documental transnacional. En *El diablo*, la narradora empieza contando la historia de su tío Óscar y continúa entretejiendo las historias de otros familiares y amistades, como las dos esposas de su tío y los hijos adoptivos de éste; termina renarrando la historia de México que transcurre durante la vida del tío Óscar, inclusive la migración a EE.UU. de la familia Portillo inmediata. Es decir, la cineasta chicana utiliza un sin número de técnicas propias tanto al género documental tradicional como al cine experimental para hacer un recuento histórico transnacional.

Con base en diferentes técnicas derivadas del cine experimental y del género documental, Portillo presenta varias problemáticas, hechos y posicionamientos en la sociedad mexicana de los 1910 hasta los 1990 como personificados por su familia mexicana y chicana. Norma Iglesias, en el estudio “¿Quién es El diablo, cómo y por qué duerme? La lectura de una película chicana en México” (2001) propone que, al tratar de entender las relaciones familiares, sociales e históricas, Portillo se entiende y se capta ella misma de paso, entiende y

muestra el país México de donde proviene (287). Eso se ve claramente en las imágenes y la narración que utiliza Portillo para historizar la leyenda de su tío Óscar y, por ende, la de un México moderno.

Al empezar su viaje hacia Chihuahua, México, Portillo confiesa sentirse reticente y un poco temerosa de regresar al lugar de su niñez ya que todo lo que dejó en ese estado mexicano ha dejado de existir y solamente quedan unos recuerdos personales. Así que, al reactivar sus memorias, ella misma tiene que, desde una perspectiva transnacional, reconstruir un pasado mexicano dual: la memoria de sus familiares y la historia de la sociedad mexicana. Para que entendamos tal proceso creativo, recordemos a Naficy quien señala que la trama del cine *exilic*, o de exilio, suele marcar el deseo por un lugar de origen y eso se proyecta vía impactantes narrativas. De hecho, los vínculos primarios de los exiliados son con sus países y culturas de origen. Se valen asimismo de un sentido de “sight, sound, taste, and feel of an originary experience, of an elsewhere at other times” (Naficy 112) para reconstruir una realidad íntima o social. Por su parte, Portillo configura y establece el principio del documental con base en imágenes del mar y la foto de Santa Rita, la Patrona de Chihuahua, proyectando vía imágenes la acumulación de capital por parte del tío Óscar, el significado del poder y la importancia de los valores inculcados por la Iglesia católica.

Desde San Francisco, California, Portillo hace una llamada telefónica internacional porque se acaba de enterar que su tío Óscar falleció: le habla a Ofelia, la viuda del tío e inquiriere referente a lo sucedido al tío Óscar. Tal acción por parte de la cineasta/narradora trae a mente a Ezra y Rowden, quienes afirman

que en el cine que posee elementos considerados transnacionales, se marca una identificación con una *homeland* o patria imaginada la cual se representa desde una perspectiva causada por una crisis (7-8). En el caso del documental *El diablo*, la crisis que incita a Lourdes a hacer el viaje a México y a reconciliarse con su país de origen, es la inesperada muerte del tío Óscar.

La escena que establece el episodio en esa parte del documental es la de una Portillo parada en frente del antiguo salón llamado Cine Azteca. Allí fue donde por primera vez Portillo vio una película y se iniciaron sus inquietudes por el cine. Como ella relata en su autobiografía, hay que recordar, que cuando radicaba en Chihuahua, uno de sus tíos la llevaba todos los sábados al cine. Portillo nos explica lo que el cine significó para ella y, de ese primer encuentro, comenta, “I liked to immerse myself in melodrama. In that magical darkness, I found what would obsess me for the rest of my life—the movies” (*El diablo*). A continuación en la película, Lourdes entrevista a familiares y a personas relacionadas al tío y descubre súbitamente que nadie cree que él se suicidó. Para configurar una representación de esa problemática, Portillo utiliza imágenes que proyectan el avance de una tormenta y en seguida enfoca fotos del cuerpo sin vida del tío Óscar. Con esas escenas Lourdes empieza a renarrar la historia del tío chihuahuense y, a la vez, entrelaza la historia de la familia Ruiz Almeida con la de México. La cineasta nos presenta a su familia materna: ocho hijos y la abuelita quien tuvo que asegurarles económicamente la supervivencia para sacarlos adelante y facilitarles su futura vida. En términos históricos, deducimos que eran los años 1910 a 1920 cuando nacieron los tíos y la madre de Lourdes Portillo. La

narradora señala que lo único que les heredó la abuela de Portillo a sus propios hijos fueron tres pares de zapatos ortopédicos, los cuales la tía Luz “had them bronzed and distributed amongst the brothers and sisters” (*El diablo*).

En las primeras escenas, Lourdes Portillo entrevista a su propio padre y él le informa que el tío Óscar tenía doce años cuando falleció el padre del tío Óscar y de la madre de Lourdes—y dejó a los ocho hijos bajo el cargo de la madre, la abuela de Portillo. Margarita, la hermana mayor, trabajaba de secretaria en la oficina del gobernador de Chihuahua y eso le permitió ayudar económicamente a la familia. De hecho, Margarita tomó la responsabilidad de criar al tío Óscar y, con el sueldo de su empleo, ahorró dinero para mandarlo a estudiar a una escuela de agricultura. Así es cómo el tío chihuahuense aprendió a trabajar la tierra y a cosechar vegetales, lo cual le sirve de base para acumular capital y convertirse al final en prestamista y financiero de proyectos económicos.

Como revelamos a continuación vía un recorrido breve de la historia de México donde nos enfocamos en el período desde 1920 hasta mediados de los 1990, creemos que es importante dar un trasfondo de los hechos históricos que facilitaron la movilidad económica, social y política al tío Óscar y a su familia.

E. Recuperación transnacional de la historia mexicana y chicana

Entre otros recursos, la cineasta Portillo hace uso de fotos y recortes de periódico para recrear la historia de México. De hecho, en una de las escenas se muestra la foto de Pancho Villa, héroe revolucionario, y la narradora explica el fervor de la gente provinciana hacia las leyendas: “History is followed like melodrama here. The passion for the great heroic legends is what people hold on

to” (*El diablo*). De esa manera, regresa al espectador a un México de los 1910 hasta los 1920 cuya época era revolucionaria. Desde su investigación, Portillo reconoce que la provincia mexicana siempre ha sido una fortaleza de valores conservadores. Por lo tanto, se plantean ciertas contradicciones de clase dentro del ambiente familiar. De hecho, la narradora revela lo obscuro de esos valores en Chihuahua pues eran un “thin veneer of respectability, which obscured the sordid details of my uncle’s death” (*El diablo*). A continuación, se examina la historia de México para contextualizar dos hechos: 1) la ascensión económica, social y política del tío Óscar a un nivel regional y transnacional y 2) la migración de la familia Portillo a EE.UU.

1. Historia de México: 1821 a los 1940

Después de independizarse de España en 1821, la historia de México³⁷ es la de una evolución social hacia el ideal de un país en desarrollo capaz de compararse a Europa y Estados Unidos. La burguesía mexicana entendió que México se tenía que modernizar o se estancaría. En esa trayectoria hacia el progreso y la modernización la nueva nación experimentó guerras civiles, pérdidas de territorios nacionales e intervenciones extranjeras. Para impulsar el progreso, hubo reconstrucción cultural y explotación de los recursos naturales, económicos y humanos. De hecho, la burguesía en el poder resultó vulnerable a una serie de problemáticas, inclusive la inmigración estadounidense y europea a México y una creciente ideología con tendencias hacia modelos políticos europeos y estadounidenses. Para atraer el capital extranjero, la naciente república

³⁷ Para un estudio exhaustivo sobre la historia de México, véase: Ignacio Bernal *et al.* *Historia general de México: Versión 2000*. México, DF: El Colegio de México, 2000.

mexicana ofreció oportunidades de inversión que prometían un ingreso lucrativo a sus inversionistas. De hecho, la burguesía mexiquense en el poder propuso comercializar la tierra, el trabajo y otros recursos para el desarrollo de la sociedad mexicana. Tales actividades económicas tuvieron su mayor expresión durante el porfiriato (1876-1910).

Ante el clamor de los necesarios desarrollos sociales, en 1910 la Revolución Mexicana irrumpió en la historia moderna de México, permitiendo la participación directa del pueblo. Fue precisamente esta Revolución la que le otorgó a México una definición básica nueva. De hecho, la Revolución fue un movimiento campesino pero dirigido por un sector de clase media ambicioso y descontento ante las escasas posibilidades de desarrollo con que se contaban durante el porfiriato (Tuñón 144). Ese gran hecho histórico de México se caracteriza principalmente por ser un movimiento insurgente por la tierra, la emancipación económica y la reafirmación de la nacionalidad mexicana desde abajo. Los campesinos, antes bajo el poder de los terratenientes y caciques, unen su inquietud a la de la naciente clase obrera que carecía de una legislación que defendiera sus derechos laborales; asimismo, la clase media estaba ansiosa de un cambio en un gobierno compuesto de ciertos privilegiados aliados a la dictadura porfiriana (Jefferson 5). Podemos así tomar conciencia que la Revolución Mexicana fue un movimiento complejo y encarnizado en el que participaron diversos grupos sociales con demandas heterogéneas.

Uno de los héroes militares de la Revolución, Francisco “Pancho” Villa, en marzo 7 de 1916, atacó con éxito a Columbus, Nuevo México—algo no

logrado por los mexicanos en tierras estadounidenses desde 1846-48 y no repetido hasta hoy. Al igual que otros héroes revolucionarios, Villa fue uno de los personajes importantes en la recreación del imaginario colectivo mexicano y también en la recreación de la identidad del mexicanoamericano tanto como en la del chicano. Después del atrevido ataque a ese pueblo estadounidense, el gobierno de Estados Unidos mandó a 150.000 tropas con el general John J. Pershing al frente y éste persiguió a Villa hasta Chihuahua, aunque jamás lo capturó. Así se inicia la construcción del mito sobre Villa como símbolo de evadir las fuerzas estadounidenses. Dentro de ese marco histórico (1910-1920), la familia materna de Lourdes Portillo estaba asentada en Chihuahua.

El norte de México fue favorecido política y económicamente durante el período del 1920-1927 ya que varios sonorenses ascendieron al poder presidencial y tal época se conoce como el gobierno del Triángulo Sonorense. El grupo consistía de Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles—tres posrevolucionarios. El Triángulo tomó el poder en 1920 y el gobierno nacional estuvo bajo el control de estos norteños por 16 años (MacLachlan y Beezeley 272). Argumentamos que los gobiernos del Triángulo Sonorense beneficiaron económicamente a la familia de Lourdes Portillo. Para mediados de los 1930, el tío Óscar estaba inscrito en la escuela agrícola. La tía Margarita trabajaba para el gobernador de Chihuahua y la familia Ruiz Almeida—el lado de la madre de Portillo—estaba por ascender a la clase media chihuahuense. Por su parte, Obregón se consideraba simpatizante del capitalismo y había establecido relaciones de negocio tanto con varios empresarios norteamericanos como con el

gobierno estadounidense. De hecho, Obregón estableció la Ley de los Ejidos el 28 de diciembre del 1920 y después instituyó la Ley Regulatoria Agraria el 10 de abril de 1922 (MacLachlan y Beezeley 284). La primera ley estaba enfocada en el ejido, que serviría para la agrupación política, y tal entidad geográfica-política facilitó la movilización de las fuerzas políticas; por ejemplo, los nuevos ejidatarios proporcionaban una fuerte base para el poder político.

Entre los años 1924 a 1928 y durante su presidencia, Plutarco Elías Calles, conocido como el “Jefe Máximo de La Revolución”, apoyó a Alberto Pani, ministro de finanzas en ese entonces, y en conjunto fundaron el Banco de México en 1925 (MacLachlan y Beezeley 306). Entre los logros del término presidencial de Calles, se encuentran mejoras en las instalaciones sanitarias y un fomento de la educación pública bajo el cual se construyeron 2.000 escuelas en áreas rurales. El programa de desarrollo de Calles tenía como objetivo unir las diferentes regiones del país ya que él había vivido en la frontera México-Estados Unidos y era testigo del programa estadounidense de desarrollo su visión era que los mismos ciudadanos mexicanos construyeran las carreteras y, como presidente de México, tenía el propósito de construir carreteras para mejorar la comunicación por todo el país; de esa manera, fomentaría el nacionalismo vía el transformar a la población rural y sus costumbres provincianas. Otro de los objetivos de Calles era de socavar la autoridad de la Iglesia católica y desarrollar la economía para poder construir un Estado moderno. De 1925 a 1927 el gobierno federal terminó 2.000 kilómetros de carreteras por todo el país (MacLachlan y Beezley 306). Además, entre 1920 y 1930 afectó directamente el desarrollo económico de Tijuana la Ley

Seca estadounidense y otras ciudades fronterizas. Los ciudadanos estadounidenses se cruzaban a México para disfrutar del alcohol, lo cual trajo grandes ganancias financieras a la frontera norte. Las ciudades más beneficiadas fueron Tijuana y Mexicali.

Por sus conexiones con Calles durante la década de los 1930, Abelardo Rodríguez tomó brevemente la presidencia mexicana de 1932 a 1934. Rodríguez también era sonorenses y, además, había sido gobernador de Baja California. Como presidente de México, aprovechó su conocimiento del área geográfica fronteriza y, durante su presidencia, desarrolló programas administrativos independientes para llevar a cabo y avanzar la reforma agraria, la educación, el trabajo y el desarrollo de la infraestructura nacional. Además, Rodríguez sustituyó a oficiales gubernamentales que compartían la ideología de Calles. A diferencia de éste, favorecía una reforma agraria basada en pequeñas parcelas en vez de establecer ejidos; se oponía a la educación socialista; fomentó programas de educación física para promover la participación en deportes, inclusive el fútbol americano; instituyó el salario mínimo de cuatro pesos al día para los trabajadores, y apoyó la construcción de la carretera ciudad México-Nuevo Laredo para fomentar mercados internos y el turismo terrestre. Sus programas incluían propuestas para nacionalizar las minas, el petróleo y la producción eléctrica bajo empresas nacionales y garantizar así que los servicios y ganancias se quedaran en México (MacLachlan y Beezley 316). Sus políticas presidenciales influyeron en la política del futuro sexenio de Lázaro Cárdenas bajo el Partido

Nacional Revolucionario (PNR), que incluyó la profesionalización del ejército militar.

En 1934 es electo a la presidencia el general Lázaro Cárdenas. Éste implementa la educación socialista en el país y se crea la fundación Nacional Financiera para impulsar a la industria nacional, intensificándose el reparto de ejidos a los campesinos. En el 1936 se establecen a nivel nacional la Confederación de Trabajadores de México (CTM), “cuya ideología reivindicaba la lucha de clases (Aboites Aguilar 268), la Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio (CONCANACO) y la Confederación de Cámaras Industriales (CONCAMIN). En 1937 se fundó el Instituto Politécnico Nacional y en 1938 se lleva a cabo la expropiación de la industria petrolera porque las compañías extranjeras El Águila y otras no respetaron el decreto de la Suprema Corte de Justicia sobre los salarios que debían pagar a los trabajadores (Aboites Aguilar 269). El pueblo mexicano respaldó la audaz decisión del presidente Cárdenas. En 1936 México da asilo a los españoles en exilio los cuales habían huido del régimen franquista.

Por la influencia directa de Cárdenas en 1940, es electo Manuel Ávila Camacho³⁸ como presidente de la República justo cuando estalla la Segunda Guerra Mundial. Ávila Camacho se ve forzado a declarar la guerra a los países nazifascistas (Alemania, Italia y Japón) y se une a las fuerzas aliadas de Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y la Unión Soviética. De ahí, se impuso en

³⁸ Para un estudio crítico sobre los aportes de Ávila Camacho a la redefinición y la restructuración de la relación entre la cultura y el Estado en México durante los 1940, véase: *Red, White, and Green: The Making of Mexicanidad 1940-1946* (1998).

México el servicio militar obligatorio. Sobre estos hechos, Aboites Aguilar observa, “La segunda guerra mundial fue un parteaguas en la historia del siglo XX” (273). Por un lado, Estados Unidos se consolidó como gran potencia; por otro, ésta se enfrenta con otra gran potencia: la Unión Soviética. Según Aboites Aguilar, en México “las secuelas económicas de esa conflagración ratificaron la preferencia gubernamental [...] por la industrialización del país y esto se convirtió en la prioridad del gobierno (273).

En su estudio “La política de la reforma agraria en México: nexos locales, estatales y nacionales” (1980), Susan Walsh Sanderson sostiene que, durante el curso de la Segunda Guerra Mundial, “la economía mexicana estaba operando a toda su capacidad, por lo que había oportunidad de empleo disponible en el país y también una oportunidad considerable para la emigración a los Estados Unidos. De acuerdo con estadísticas oficiales de inmigración, que subestiman severamente la inmigración actual, 3.9 millones de personas dejaron México para trabajar en Estados Unidos entre 1947 y 1953. En 1954, 1.3 millones de individuos más inmigraron a los Estados Unidos” (146). Estos dos contextos (una creciente economía y la emigración a EE.UU.) disminuyeron la presión socio-política que tenía el gobierno mexicano. A nuestro parecer, consideramos que el Bracero Program vigente de 1942 a 1964 fomentó esas grandes olas de inmigración hacia Estados Unidos, particularmente durante el período crítico de la Segunda Guerra Mundial. El acuerdo permitió a los mexicanos la oportunidad de trabajar temporalmente en la agricultura dentro de EE.UU. Las estadísticas señalan que durante los 22 años que estuvo en vigencia el Programa Bracero, más de 4.5

millones de ciudadanos mexicanos fueron legalmente contratados para trabajar en EE.UU.

Sugerimos que dentro de tal contexto sociohistórico 1942-1964, el tío Óscar y Catalina, la primera esposa, emigraron a EE.UU. para laborar en la agricultura y acumular capital; luego regresan a Guaymas y se convierten en exportadores agrícolas. A su regreso a México la política mexicana facilitó la adquisición de tierras para la cosecha de productos agrícolas y su exportación a EE.UU. A partir de entonces, el tío Óscar empieza a adquirir poder económico y hace posible el enriquecimiento de la familia Ruiz Almeida. Justamente en 1944 nace Lourdes Portillo año que forma parte de una década de grandes hechos históricos mundiales y nacionales. Primero, estaba en gesta la Segunda Guerra Mundial. Ese año de 1944, Avila Camacho continúa con reformas sociales y se fundó el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (MacLachlan y Beezeley 378). Dos años después en 1946, se lleva a cabo la segunda Gran Convención del Partido Revolucionario Mexicano (PRM). Al final de ella, éste se transforma en el actual partido conocido como el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual apoyó la candidatura del licenciado Miguel Alemán en 1946. En 1952 a fines de su presidencia, Alemán inauguró la Ciudad Universitaria (CU) conocida como el “patrimonio cultural de la humanidad”.³⁹

Durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se llevó a cabo en 1955 una reforma al artículo 34 de la Constitución y se le otorgó el voto a la mujer, cuyo movimiento tuvo el apoyo del entonces licenciado Adolfo López

³⁹ Para un informe cronológico sobre la fundación de CU, véase: <http://www.unam.mx/patrimonio/cronologia.html>

Mateos, quien años más tarde sería presidente de 1958 a 1964. En lo que concierne tal sexenio a Lourdes Portillo, para 1957 su familia reside en Mexicali y precisamente ese año ellos emigran a Los Ángeles. Ocurre así la separación de la cineasta chicana de la historia contemporánea de México. En el mismo año de 1957 en México se crea el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) (Aboites Aguilar 277). Otros hechos históricos de México ocurridos poco después del ingreso de los Portillo a EE.UU.: en 1960 se nacionaliza la industria eléctrica y en 1962 se reforma al artículo 123 para establecer la participación de los trabajadores en las utilidades de la empresa.

2. El sudoeste: 1848 a los 1950

En lo que concierna a Estados Unidos de los 1940 a los 1960, todavía para fines de los 1950 la población méxicoamericana y mexicana vivía la marginalización y la discriminación abiertas. No fue sino hasta los 1960 y los 1970 que el Movimiento Chicano fomentó un cambio radical en la sociedad estadounidense, asegurando los derechos otorgados en el Tratado de Guadalupe Hidalgo y superando a varios niveles la larga posición de subalterno vigente desde de 1848.⁴⁰

⁴⁰ Con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, México le cedió a Estados Unidos casi la mitad del territorio nacional: los estados actuales de Arizona, California, Colorado, Nuevo México, Texas, Nevada y Utah, y además partes de Kansas, Oklahoma y Wyoming. El Tratado garantizaba respetar todos los derechos de ciudadano estadounidense según la Constitución. A los mexicanos, a quien los cruzó la línea divisoria, se les dio la opción de quedarse en tierra estadounidense o de regresar a México. Asimismo se respetaría los derechos de propiedad, algo violado repetidamente. Para prevenir la pérdida total de las tierras por parte de los hacendados méxicoamericanos, en los años después de la guerra de 1848, surgieron grupos de defensores como las Gorras Blancas en Nuevo México. Al pasar los años, todos los derechos otorgados en el Tratado de Guadalupe Hidalgo fueron sistemáticamente violados; como resultado, predominó hasta los 1960 la explotación laboral de los méxicoamericanos o chicanos por parte de la sociedad angloestadounidenses bajo el sistema dual de salario. Asimismo se suprimió la cultura méxicoamericana.

De 1848 hasta los 1950, algunos problemas sociales que afectaron directamente el estatus del mexicanoamericano fueron la pérdida de las tierras, la explotación laboral dual, la *Great Depression* o Gran Depresión de 1929-1934, la repatriación de miles de mexicanos estadounidenses e indocumentados a México y la continua subordinación cultural. La Gran Depresión fomentó una atmósfera colectiva de inseguridad y temor social ya que la sociedad dominante culpaba de los grandes problemas sociales y las bajas económicas a un grupo específico; es decir, los mexicanoamericanos y mexicanos han sido utilizados como chivos expiatorios y se les culpa por todos los males socioeconómicos de las épocas. Un ejemplo mayor es el alto porcentaje de desempleo durante la Gran Depresión. Para combatir ese “mal”, el gobierno estadounidense tomó cartas en el asunto y “more than 400,000 Mexicans were forced to leave the country under voluntary repatriation” (Estrada *et al* 21).

Por otro lado, el mexicano sudoesteño, siempre se resistió vía diferentes maneras a la condición subalterna y aportó a la promulgación y al mantenimiento de patrones culturales resistentes entre los mexicanoamericanos y mexicanos que residían en Estados Unidos. Estrada *et al.* caracteriza tal resistencia así: “These cultural patterns include a national identity built around an ‘Indian’ past; an Indianized Catholicism (La Virgen de Guadalupe); racial miscegenation (mestizaje—Indian and Spaniard—although almost as many Africans and Spaniards were brought to Middle America during the colonial period); and a regional, single language, Spanish” (13).

Desde los 1920 a los 1950 se crearon también varias organizaciones comunitarias. Por ejemplo, la League of United Latin American Citizens (LULAC por sus siglas en inglés) y el GI Forum tenían un enfoque activista. Sus recursos eran amplios: “a growing constituency, established legitimacy, and a solid leadership core” (Estrada *et al* 24). Un número significativo de mexicanoamericanos participó en la Primera Guerra Mundial y al regresar de la guerra, establecieron organizaciones para promover la americanización de los mexicanos o chicanos dentro de Estados Unidos. LULAC se fundó en 1929 para combatir la discriminación surgida durante la Gran Depresión y para promover la asimilación. Según el catedrático Ignacio M. García, estos reformistas creían que los mexicanoamericanos “were locked in poverty as long as they remained isolated in their neighborhoods, and clung emotionally to Mexico. Failure to learn English, go beyond the primary grades, and develop skills in the political and economic arena meant that they were destined to remain outside the country’s mainstream” (178-79). A través de protestas y juicios legales en las cortes estatales y federales, LULAC logró que los mexicanoamericanos fueran integrados al sistema escolar que los segregaba por ser mexicanos. El GI Forum se fundó en 1948 para asegurar dos metas: 1) los derechos de los veteranos mexicanoamericanos que habían participado en la Segunda Guerra Mundial y 2) la lucha contra la discriminación en vivienda y empleo.

De gran beneficio para el mexicano sudoesteño, desde la Segunda Guerra Mundial hasta 1960 fueron los cambios sociales que impactaron directamente a la comunidad mexicanoamericana. Para empezar, la economía estadounidense volvía a

crecer económicamente y hubo una demanda laboral para la industria y la agricultura, que incluyó a los braceros mexicanos. Luego, se acelera la migración méxicoamericana del campo a las ciudades. En 1942 se restablece el Programa Bracero el cual era un acuerdo bilateral entre México y Estados Unidos: como proyecto migratorio, provee mano de obra mexicana para la agricultura estadounidense. En particular, el tío Óscar y su primera esposa Catalina se trasladaron a Los Ángeles donde—creemos—trabajaron en los campos agrícolas para acumular capital y crear su propio cultivo de productos agrícolas a su regreso a Guaymas, México.

Lourdes Portillo y su familia llegan a Los Ángeles, California, en el año 1957 cuando está en curso un período de luchas continuas para asegurar una educación pública igualitaria en la sociedad estadounidense. Se fomentaban cambios importantes para poner fin a la discriminación y la segregación raciales. A nivel nacional, las protestas y juicios legales en las cortes estatales y federales dieron paso al Civil Rights Movement o Movimiento por los Derechos Civiles y, dentro de la comunidad méxicoamericana, al Movimiento Chicano. Los avances legislativos políticos, económicos y sociales facilitaron un cambio positivo para las minorías de color y fomentaron un contexto positivo para el desarrollo personal y profesional de Lourdes Portillo y su familia. Dentro de tal nuevo marco histórico, Portillo pudo realizarse como directora de cine en el suroeste estadounidense. De alguna forma, la opresión económica, política, de género y de raza continuó, pero los méxicoamericanos o chicanos, vía diferentes maneras, siguieron combatiéndola.

3. México: de los 1960 a los 1970

Durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz (1964 al 1970), sucedieron varios acontecimientos de importancia nacional. En 1965 la geografía económica del país se reconstituye y tres áreas urbanas resultan las más beneficiadas: 1) la zona metropolitana de la Ciudad de México, 2) Monterrey y 3) Guadalajara. De hecho, en 1965 “las tres aportaban 69% de la producción industrial” (Aboites Aguilar 274). El ascenso económico de los estados del Norte, como Nuevo León, Chihuahua y Sonora, es importante ya que transcurre “el declive de algunas entidades ricas de antaño, como Hidalgo, Puebla y Yucatán” (Aboites Aguilar 274). A nivel generacional, en 1968 toma lugar un movimiento estudiantil que lleva a la tragedia: cientos de estudiantes universitarios mueren a manos del gobierno mexicano en la Plaza de las Tres Culturas o Tlatelolco. En el movimiento participan intelectuales, maestros, catedráticos y políticos. Paralelamente, el gobierno priísta de Díaz Ordaz celebra los XIX Juegos Olímpicos. Mientras tanto, en 1969 Lourdes Portillo contrae matrimonio a los 25 años en EE.UU. Hasta la fecha no sabemos si ella tuvo conocimiento de los hechos violentos contra los estudiantes en México. En el mismo año del matrimonio, ocurren tres hechos significativos en México: se inauguró el metro de la ciudad de México; se les concedió el voto a los jóvenes mexicanos de 18 años, y el Secretario de Gobernación Luis Echeverría, después presidente de México, visitó la Organización de Naciones Unidas (ONU).

El historiador Luis Aboites Aguilar señala que de 1958 hasta 1979, “un indicador primordial muestra un comportamiento positivo: el aumento de los

salarios reales, es decir, que los salarios tenían un poder de compra cada vez mayor” (277). Sin embargo, esos salarios se delimitaban a un sector minoritario de trabajadores: casi todos se ubican en las áreas metropolitanas y en las principales ramas de la industria. Esos mismos trabajadores se benefician de los servicios del IMSS y la educación pública. Según Aboites Aguilar, “este sector logró grandes mejoras en sus condiciones de vida y dio paso a un fenómeno que ayuda a entender la estabilidad política en esos años: la movilidad social” (277). Valiéndose de la educación pública gratuita, Aboites Aguilar afirma que “no era raro que un obrero tuviera hijos universitarios y profesionistas, pero también casa propia, seguridad social y fondos de jubilación” (277).

Tales desarrollos sociales en México beneficiaron directamente al tío Óscar. Pudo acumular más propiedades. Funge como presidente municipal de Guaymas, Sonora, de 1967 a 1970. Por su lado, ya establecida en San Francisco, California, Portillo se realiza personal y profesionalmente: nace su primer hijo y despierta su interés en el cine. Mientras tanto, en el México de 1973 se promueve la Ley Federal de Educación y la Ley de Población. Además, en 1974 la ONU aprobó la carta de los Derechos y Obligaciones Económicos de los Estados propuesta por el presidente mexicano Luis Echeverría (1970-1976).

4. El Movimiento Chicano: los 1960 y los 1970

Lourdes Portillo radicaba en Los Ángeles, California, precisamente cuando estaba en alto auge el Movimiento Chicano de la década 1965 a 1975. La historia chicana se refiere a organizaciones que, a veces radicales, criticaban “certain of the basic assumptions of U.S. society” (Estrada *et al* 24). Esas

organizaciones buscaban un cambio fundamental en la distribución del poder en Estados Unidos. En otras palabras, querían una transformación radical y justa para hacer desaparecer una sociedad racista. El Movimiento Chicano promovía activamente las normas y valores culturales de los chicanos y su ideología representaba un lazo común que unía a los miembros del grupo. En esa época se acuñan los términos *chicano* y *Raza Unida* para simbolizar unidad, y uno de los objetivos era de ampliar “the cohesiveness of otherwise diverse elements” (Estrada *et al* 24). Hubo además un crecimiento en organizaciones estudiantiles y en apoyo político y educativo. El Movimiento Chicano se enfocó en la justicia social, la igualdad, las reformas educativas y la autodeterminación política y económica para las comunidades méxicoamericanas en Estados Unidos. Dentro del Movimiento Chicano hubo una evolución en las varias luchas de derecho social que los líderes facilitaron.⁴¹ Por su parte, Lourdes Portillo se benefició de tales luchas por los derechos civiles e incorporó las propuestas del Movimiento Chicano en sus documentales. En fin, tales enfoques los incorporó Portillo vía sus vínculos transnacionales asociados con la justicia social, la igualdad, los problemas políticos y económicos dentro de unas comunidades de países en el Tercer Mundo.

⁴¹ Por ejemplo, la fundación del United Farm Workers (UFW), la lucha por recuperar tierras en Nuevo México, la lucha urbana de la Crusade for Justice en Colorado, el movimiento estudiantil chicano y la fundación del partido de la Raza Unida. Las chicanas participaron activamente en todas esas luchas.

5. México: de los 1970 a los 1994

Mientras tanto, en México el presidente José López Portillo (1976-1982), al igual que Echeverría, hizo un esfuerzo por “estrechar relaciones con diversos grupos de intelectuales y artistas, por ejemplo, mediante inversiones en la industria cinematográfica” (Aboites Aguilar 286). De hecho, hubo ciertos cambios que se gestaron durante ese sexenio y tuvieron efectos duraderos. El primero concierne a la “adopción de una nueva política demográfica, basada en la planeación y el control de la natalidad” (Aboites Aguilar 290), pues se estimaba que la economía no podía incorporar a una población que crecía rápidamente. En 1974 se estableció el Consejo Nacional de Población (CONAPO) para emplear medidas enfocadas a reducir el aumento de la población (Aboites Aguilar 290). Ya que en 1976 el único candidato para la presidencia era del PRI, un segundo cambio concernía la política: “el gobierno de López Portillo impulsó una reforma en 1977 para incorporar a la lucha partidaria a fuerzas políticas consideradas minoritarias, en particular las agrupaciones de izquierda” (Aboites Aguilar 290). Por otro lado, el Papa Juan Pablo II se involucró activamente en la política mundial y en febrero de 1979 visitó México por primera vez y los mexicanos le dieron una bienvenida celebre. Este cambio aparece en la película *El diablo*: el tío Óscar mandó a acuñar monedas de oro con la cara del santo padre y las distribuye entre sus amistades y familiares para honrar la visita del Papa. Además, a fines de 1982 la República Mexicana enfrentó varios problemas económicos y políticos. El precio del petróleo había comenzado a disminuir desde el 1981 y, al mismo tiempo, las tasas de interés incrementaban: “En ese contexto crítico, el 1 de

septiembre de 1982 el presidente de la república anuncio la expropiación de la banca” (Aboites Aguilar 291).

El sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988) empezó con una crisis donde el gobierno federal se vio forzado a vender una gran cantidad de empresas paraestatales. Esto desató un alza en el desempleo y la población tuvo que acudir a la economía informal para sobrevivir. Un sector de la población protestó utilizando métodos militantes, mientras que otros recurrieron al voto electoral: “empezaron a impugnar y a derrotar al PRI en las elecciones municipales de localidades de cierto peso político, especialmente en el norte del país, como las capitales de los estados de Durango y Chihuahua y en la frontera Ciudad Juárez en 1983” (Aboites Aguilar 293). Otro problema social que surgió y creció en las décadas de 1980 y 1990 fueron las actividades del narcotráfico. Este fenómeno lo fomentó el mercado de consumo en Estados Unidos. En lo que concierne al tío Óscar, él ya estaba casado con Ofelia, su segunda esposa, y él cruzaba la frontera a Estados Unidos para conservarse más joven en base a inyecciones especiales. Además, Ofelia logra concebir a dos hijos vía la inseminación artificial como practicada en EE.UU. Mientras tanto, en ese país, el presidente Ronald Reagan firmó la ley Immigration Reform and Control Act (IRCA, por sus siglas en inglés) de 1986,⁴² la cual dio la oportunidad a millones de inmigrantes para legalizar su estatus migratorio. Durante ese año, Lourdes Portillo inicia la realización del documental *Las Madres: The Mothers of Plaza de Mayo* trasladándose a

⁴² Para un estudio más a fondo, véase: Nicholas Lanham *Ronald Reagan and the Politics of Immigration Reform* (Westport, CT: Praeger, 2000), y Nancy Humel Montwieler *The Immigration Reform Law of 1986: Analysis, Text, Legislative History* (Washington, DC: BNA Books, 1987).

Argentina donde se lleva a cabo el rodaje del filme y ella experimenta acoso por parte del gobierno.

A pesar de la “caída del sistema” de cómputo de votos, en 1988 Carlos Salinas de Gortari asume la presidencia y ese sexenio (1988-1994) a nivel internacional se vio sacudido por la caída del muro de Berlín y el comienzo del neoliberalismo. A razón de la exorbitante deuda exterior, el gobierno federal se vio en la necesidad de reducir “el gasto y vender más empresas gubernamentales, como los bancos y Teléfonos de México” (Aboites Aguilar 295). A nivel nacional, la privatización fue masiva, lo cual asentó la base neoliberal de la economía mexicana de hoy en día e hizo posible en 1994 el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Además, Salinas de Gortari restablece la relación Iglesia y Estado enviando un representante al Vaticano, e intenta combatir el resurgimiento de la pobreza vía el Programa Nacional de Solidaridad. Por su lado, durante el período de 1989 a 1994, Lourdes Portillo entra en su etapa de mayor producción, sacando tres filmes e iniciando otras. En 1989 realiza el documental *La ofrenda: The Days of the Dead* con la que se reconecta con México ya que se traslada a la ciudad de Oaxaca para filmar parte de la película. En 1992 produce el vídeo *Columbus on Trial*, un proyecto significativo, que forma parte de las protestas contra el Quinto Centenario del supuesto descubrimiento de América. El siguiente año, 1993, realiza el documental *Mirrors of the Heart*. Es precisamente durante 1994 que inicia la realización del documental *El diablo nunca duerme*.

En ese mismo año entra en vigor el TLCAN, estallando además la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas con resultados nefastos. Las demandas de los indígenas dirigidos por el subcomandante Marcos son de índole económica, social y política. El gobierno federal, por segunda vez, tuvo que usar la fuerza del ejército para socavar una rebelión. El segundo acontecimiento sorpresivo durante el sexenio de Salinas de Gortari fue el asesinato del sonoreense Luis Donald Colosio, que era candidato presidencial del PRI. En la contienda de 1994 ganó la presidencia otro priísta: Ernesto Zedillo. Sin embargo, ese mismo año fue asesinado un alto dirigente del PRI, José Francisco Ruiz Massieu, y esto fue otro golpe impactante para el partido. Las muertes de Colosio y Ruiz Massieu coinciden con lo que le sucede al tío Óscar: los tres mueren bajo circunstancias sospechosas y sus muertes nunca quedan esclarecidas.

La historia mexicana que nos ocupa la categoriza un impulso hacia un futuro prometedor. De 1910 hasta los 1990, hubo períodos de fuerte crecimiento económico, político y social. De hecho, el aceleramiento de la industrialización agraria y el crecimiento de las ciudades solidificaron la base para un notorio aumento de la clase media; de ello se benefició la familia chihuahuense de Lourdes Portillo. A partir de los 1930, la tía Margarita tuvo la oportunidad de trabajar fuera de la casa ya que el gobierno federal le otorgó, al igual que el voto en 1955, esa posibilidad. El tío Óscar se benefició de la educación pública que le otorgó el gobierno federal mexicano y después su hermana mayor le financió su educación universitaria. Después se casó con una mujer yugoslava-mexicana y juntos, lograron una posición económica bastante cómoda con base en el trabajo

que desempeñaron y los viajes a EE.UU. para acumular capital. Con esos ingresos, logran comprar tierras y cosecharlas; son los primeros en exportar tomates y otros productos agrícolas a Estados Unidos. Todos estos logros de los Ruiz Almeida los hicieron posibles unas conscientes políticas económicas. De hecho, al lograr una posición económica estable, el tío Óscar asciende a un nivel social burgués que le facilita en 1967 a obtener el puesto de presidente municipal en Guaymas.

F. La fábula deconstruida: discurso familiar liberatorio

Con *El diablo*, Portillo logra desarrollar un documental distinto y novedoso que recupera cierta historia social y familiar mexicana desde el punto de vista de alguien que emigró a EE.UU. y ahora forma parte de la cultura chicana. Al igual que miles de méxicoamericanos, Portillo experimentó el racismo y la discriminación. Por otro lado, los méxicoamericanos ya habían forjado fuertes lazos comunitarios y así habían empezado sus propias organizaciones para el desarrollo de una fuerte resistencia política. Cuando llegan los Portillo a Los Ángeles en 1957, el pasado contexto socio-histórico estaba por cambiar y favorecer en el futuro inmediato a los méxicoamericanos vía el Movimiento Chicano. En base a su niñez en México y en California, Portillo tiene la capacidad cultural de entender y compartir dos códigos lingüísticos, sociales y culturales para examinar y proyectar, desde diferentes niveles analíticos, una amplia gama de problemáticas que se experimentan en México desde los 1910 hasta el inicio de los 1990. El tío Óscar, según descubre Portillo, encarnaba múltiples intereses, contradicciones y conflictos no sólo al nivel de un individuo, sino de todo un país

(Iglesias 289). Por su parte, Portillo logra también hacer una crítica social al relacionar la muerte del tío Óscar con la ejecución de Pancho Villa y los asesinatos de Colosio y Massieu, señalando una confabulación del gobierno federal mexicano con respecto a los últimos dos.

En una de las escenas del filme *El diablo*, vemos a la familia reunida y platicando de cómo fue que el tío Óscar conoció a Catalina, su primera esposa. Portillo presenta en piecete fotografías de ambos y sus experiencias como pareja. La cineasta entrevista a su propio padre y él le cuenta que Catalina era de origen yugoslavo y de familia inmigrante. Como mujer trabajadora, le encantaba cosechar la tierra. A principios de los 1940 y durante su luna de miel, el tío Óscar y Catalina se fueron a Los Ángeles a trabajar y poder recaudar capital para comprar tierras en Guaymas, Sonora. Así es cómo empieza el enriquecimiento del tío Óscar y observamos que él, al igual que su esposa Catalina, figuran como sujetos transnacionales ya que cruzaban la frontera por cuestiones laborales, económicas y otras. Es decir, el tío Óscar participa como transmigrante entre México y Estados Unidos. Para documentarlo, Portillo nos muestra imágenes de un mapa de Guaymas, fotos del tío Óscar y, en el trasfondo, la tierra desértica; además la narradora explica que a fines de los 1930 los mexicanos apenas empezaban a trabajar y cosechar esa tierra, siendo el tío Óscar uno de los primeros exportadores de productos agrícolas a Estados Unidos, el cual sabía cosechar verduras y legumbres por haber estudiado agricultura en una universidad mexicana estatal. Sugerimos que sus logros económicos fueron facilitados por las reformas agrarias mexicanas. Por ejemplo, la Ley Regulatoria Agraria de 1922

facilitó la adquisición de ejidos y préstamos bancarios para cosechar la tierra. Esa década política se conoce como el gobierno del Triángulo Sonorense y es cuando el gobierno federal estuvo bajo control de tres norteños posrevolucionarios que eran simpatizantes del capitalismo, en particular Álvaro Obregón. Este presidente mexicano entabló relaciones de negocio con empresarios estadounidenses y el gobierno estadounidense. En una escena, Portillo nos muestra en rojo llamativo la toma de un montón de tomates y utiliza esa técnica para resaltar que el tío Óscar cultivaba el tomate *cherry*, o tamaño cereza. Por otro lado, posiblemente consciente de la lucha de la United Farm Workers (UFW) contra los pesticidas debido a ser un sujeto transnacional, Portillo critica la contaminación ambiental por medio de ofrecernos una imagen de un avión que rocía un polvo blanco, o la pesticida.

Para dramatizar la pérdida de un tractor del tío como técnica Portillo utiliza un tractor de juguete como simulacro. Narra que el tío un día estaba levantando un tractor para ponerlo en un barco cuando aquél se zafó y se hundió en el mar. El capitán del barco le pagó al tío Óscar el precio completo del tractor, pero al siguiente día, el astuto tío Óscar se metió al mar a rescatar el tractor y así fue cómo obtuvo dos tractores en un día, acumulando más maquinaria para la explotación agrícola. Es decir, Ruiz Almeida muestra que sabe obtener los recursos para sus negocios, inclusive de manera ilegal. En un asunto relacionado, nos enteramos de la alta posición económica del tío Óscar cuando Portillo entrevista a Margarita, una buena amiga del tío Óscar. Ésta le cuenta que antes de su muerte, Óscar iba a cobrarle a Pancho Spriu \$250.000 dólares ya que le debía

esa alta suma de dinero, y si éste no le pagaba, el tío Óscar tenía las escrituras de unas propiedades de Spriu, lo cual indica una etapa capitalista más elevada de Ruiz Almeida donde se enriquece en base a productos financieros.

G. La nueva sociedad liberada

Vía géneros filmicos, leyendas e historias, ha surgido el mundo actual de la directora así como los sujetos filmados y los espectadores. Como resultado, Portillo se ha convertido en el centro del imaginario transnacional teorizado por Ramón Saldívar. La cineasta se inserta en un discurso dominante, heteronormativo, racista y clasista asociado a la sociedad estadounidense y mexicana. En acuerdo con Ezra y Rowden, proponemos que dentro del cine transnacional hay una necesidad de primero desconstruir las identidades y luego reconstruirlas sobre líneas dinámicas de poder con base en la movilidad, contextualizándolas dentro de un marco histórico. Portillo misma comenta que, por ejemplo, “one of the subthemes of the film is reflection, how people are reflected” (cit. en Fregoso 44). De hecho, ella utiliza espejos para demostrar el tema de la reflexión o la manera en cómo la gente es históricamente representada.

En otro tema relacionado, uno de los cuñados del tío Óscar cuenta que Al Harrison, un agricultor estadounidense, y el tío Óscar lograron construir a fines de los 1960 un aeropuerto para la filmación de la película *Catch 22* (1970) del director Mike Nichols. Atribuimos este hecho al poder político de Óscar Ruiz Almeida, pues es el presidente municipal de Guaymas de 1967 a 1970. En unas escenas del documental la cámara se mueve hacia Portillo quien lleva puesto unos lentes de sol donde se proyecta la película *Catch 22*. Portillo afirma que con ese

acuerdo con una compañía cinematográfica estadounidense el tío Óscar se hizo por fin millonario. Al ser luego parte de la alta sociedad, nuevas puertas, y de mayor oportunidad, se le abrieron a Ruiz Almeida. Por ejemplo, otra amiga del tío le cuenta a Portillo que fue “el dedazo lo que le ayudó a salir de presidente [municipal de Guaymas]” (*El diablo*); en otras palabras, alguien en el poder gubernamental lo escogió para la candidatura presidencial citadina y es así cómo el tío Óscar se convirtió en político. La historia de México está saturada de ejemplos similares. En la política mexicana contemporánea los que llegaban al poder eran escogidos por otros funcionarios gubernamentales o individuos que pertenecían a la clase élite. El sistema de camarilla o del dedazo hacía posible que un grupo político respaldara a un individuo o a una familia. El objetivo era de proveer “a means of achieving political office or power (may be regional or national in composition)” (MacLachlan y Beezley 496). El Señor Spriu cuenta que el tío Óscar daba el cien por ciento al puesto político y que el rancho pasó a segundo plano, lo cual señala que descuida la explotación agrícola para entrar en los productos financieros como la práctica capitalista preferida para su enriquecimiento.

En otra parte del documental, la cineasta recurre a un historiador local quien le cuenta a la narradora Lourdes Portillo lo que lograron el tío Óscar y otros en Guaymas. Ruiz Almeida abre empresas agrícolas, hace excavaciones de pozos profundos, y cosecha trigo, algodón y legumbres. Para mediados de los 1940, el tío Óscar aportó y ayudó al importante desarrollo regional de la industria económica norteña. De hecho, el documental destaca al Ruiz Almeida como un

renombrado personaje y lo sitúa en un marco histórico y económico importante en Guaymas, Sonora. Por otro lado, tal desarrollo económico agrícola tuvo graves consecuencias ecológicas; por ejemplo, se arruinaron luego las tierras porque la sal infiltró los pozos y contaminó el agua (*El diablo*).

En un asunto relacionado, la hija adoptada Catalina cuenta que su padre siempre andaba oloroso a los perfumes Óscar de la Renta y Givenchy—caros y de marca. Tal práctica resultó de su niñez cuando siempre olía a estiércol y, en la escuela, lo pateaban porque traía estiércol en los zapatos. De esa manera, Portillo nos recuerda que, durante su niñez, el tío Óscar pertenecía a la clase obrera. Catalina marca su padre—el tío de Lourdes—valoraba el estar perfumado: “[es] bien importante oler bonito porque es parte de tu personalidad, de tu presencia” (*El diablo*). De hecho, para el tío Óscar el perfumarse celebra el ascenso de clase más alto como resultado de las oportunidades del crecimiento económico mexicano así como las políticas sociales; el “oler bonito” forma parte del estatus burgués de un individuo.

Por otro lado, en otra escena escuchamos el *voiceover* de una amiga del tío Óscar donde se recalcan las reglas del patriarcado: “las cosas bien hechas, eres discreto, fino, lo que las mujeres queremos de un hombre” (*El diablo*). De manera relacionada el hermano del tío Óscar cuenta que cuando Catalina, la primera esposa, se enfermó, el tío Óscar ya sostenía una relación amorosa con otra mujer. Claramente tomamos conciencia aquí del patriarcado disfrazado de mujer: la amiga del tío Óscar articula los valores patriarcales, inculcados por la Iglesia católica vía la familia, sobre el rol de la mujer abnegada que debe aguantar todo.

H. El clasismo rechazado: secretos revelados vía la transgresión de una chicana

El feminismo practicado por Portillo subvierte el feminismo hegemónico y trasciende la opresión y explotación. De hecho, Norma Iglesias asegura que el documental *El diablo* “es para las audiencias mexicanas doblemente transgresor, [...] cuestiona y critica una arraigada tradición mexicana (los secretos de familia)” (282). Específicamente, Iglesias señala que cuando Portillo estrena en 1994 el rodaje del documental la “transgresión es llevada a cabo por una chicana” (282). Por eso, proponemos que vía la narrativa cinematográfica se forja una imaginación transnacional diferente al imaginario mexicano sobre la chicana.

La imagen estereotipada de la chicana o el chicano como creada por los medios de comunicación muestra la mayoría de las veces a figuras pandilleras, pobres, violentas y con problemas identitarios. Por su parte, la cineasta se reapropia de esa imagen estigmatizada y la reemplaza con una donde entreteje la historia de México con la realidad chicana. Asumiendo el rol de narradora-protagonista, ella se inserta como sujeto histórico para recontar la historia de México y la del tío Óscar. Petrolle y Wright afirman que, por medio de el uso de la temporalidad, varias cineastas dentro del cine experimental reemplazan “‘time’ with ‘history’ as the representational conundrum that drives and shapes their autobiographical meditations” (115). De hecho, Portillo decide interpretar sus experiencias y sus deseos centrándolos en específicas localidades sociales y políticas de interdependencia. Portillo, como otras cineastas transnacionales “pointedly historicize their bodies” (Petrolle y Wright 115).

Desde nuestro punto de vista, sostenemos que el género documental autobiográfico es el método preferido con el cual la cineasta logra representar imágenes históricas. Parte desde el feminismo de la frontera, como propuesto por Sonia Saldivar-Hull para reapropiarse de varias historias mexicanas y renarrarlas desde la subjetividad de una chicana. Similarmente, Naficy propone que es la *border consciousness*, o conciencia fronteriza, que se desarrolla al estar situada en la frontera donde hay múltiples determinantes de raza, clase, género que divergen y las cuales, a veces, son antagónicas pero, aun así, las identidades históricas y nacionales se entrecruzan (124). De acuerdo con Naficy, y como resultado de la intersección de tal conciencia sobre la frontera, reconocemos que “exilic liminality, is theoretically against binarism and duality and for a third optique, which is multiperspectival and tolerant of ambiguity, ambivalence and chaos” (124). Precisamente, este aspecto de multiperspectivas tolera la ambigüedad, la ambivalencia y el caos, lo cual marca al documental *El diablo* de Portillo. Al historizar la vida del tío Óscar, Portillo enfrenta toda una problemática social y un cuestionamiento por parte de sus familiares. De hecho, una conciencia fronteriza permite que Portillo logre subvertir, cuestionar y examinar diferentes problemáticas dentro de la sociedad mexicana y, en particular, la institución de la familia.

Portillo subvierte ambos la dicotomía y la lógica binaria cuando cuestiona la estructura familiar hasta el punto de incomodar a los familiares con ciertas preguntas. Reconocemos que una contribución de *El diablo* es la habilidad de Portillo para mostrar—vía la narración, la temática y las imágenes—una

complejidad y una variación de diferentes niveles de la realidad social mexicana. Norma Iglesias explica que Portillo asume “la capacidad del cuestionamiento de la lógica binaria en donde algunos aparecen como los malos y otros como los buenos, es decir, donde sólo se reconoce lo blanco o lo negro” (295). De hecho, creemos que Portillo va más allá de un simple recuento personal y superficial para rebasar el binarismo familiar. Con base en el estudio de Saldívar-Hull respecto a la escritura de la chicana Helena Viramontes, aplicamos los mismos análisis que “remind feminist readers of the urgency of telling family secrets to transform unquestioned ‘traditions’ into different ways of being that permit both Chicanas and Chicanos to exist as gendered and racialized subjects in U.S. Latin(a) America” (Saldívar-Hull 132).

De regreso a la película bajo estudio, durante un rosario para Catalina madre, una de las hermanas del tío Ruiz Almeida conoce a la amante de éste. La cineasta parte de esta historia para marcar varias perspectivas. Portillo narra la enfermedad de la tía Catalina y, con base a las historias surgidas de la familia, señala como la intrusa, a Ofelia y dos meses después de enterrar a Catalina, el tío Óscar contrae matrimonio con Ofelia, una mujer veinte años menor que él. Portillo nos muestra fotografías del matrimonio y entrevista a otro cuñado del tío Óscar. Éste le cuenta que Ofelia manipulaba a Óscar y que el tío inició una relación amorosa con ella antes de que muriera Catalina. Josefina, otra amiga del tío Óscar y propietaria de un hotel, dice por su parte que nadie sabía que Óscar tenía una relación con Ofelia: él era un hombre muy discreto, según la amiga, “except when he lowered his pants at the office” (*El diablo*). Otra amiga dice que

Ofelia era empleada de Hacienda y pertenecía a la clase humilde: trabajaba y apoyaba a su familia que pertenecía a la clase obrera mexicana. Por último, la propia narradora Portillo informa que su madre le “contó que su tío [Óscar] le dijo que por fin encontró a alguien como Margarita” (*El diablo*). Es decir el tío Ruiz Almeida creyó haber encontrado a una mujer como su hermana mayor, quien lo crió y le financió el estudio universitario.

A continuación, se revelan otras perspectivas. En una escena vemos la toma de una persona donde ésta habla en voz baja y enseguida el *voiceover* de Portillo narra, “My father told me that my uncle told him que Ofelia quería sus propios hijos y que planeaba ir a Tejas a que la inseminaran artificialmente y así fue como tuvo dos hijos” (*El diablo*). Portillo revela así otro de los muchos secretos del tío Óscar. Se afirma que el tío Óscar era estéril y que él y su primera esposa Catalina adoptaron a dos niños—Catalina y Óscar Pablo. En un choque de historias, la hermana mayor dice que el tío Óscar era maravilloso, pero la narradora Portillo intercede, “No era perfecto” (*El diablo*). A eso la hermana responde, “Claro que no era perfecto” (*El diablo*). Portillo logra otra vez mostrar al tío Óscar como un ser humano de múltiples historias y valores.

De hecho, Portillo le pregunta a la amiga Josefina si ella creía que el tío Óscar estaba deprimido por no poder tener hijos y ella, muy molesta sostiene que no cree que Óscar estaba deprimido. Josefina niega, además, que el tío tuvo hijos a través de la inseminación artificial. Entonces, la narradora declara irónicamente en voz alta, “It must have been a miracle” (*El diablo*). En otra perspectiva que frustra a la familia, Portillo recuerda que en una ocasión conoció

a Ofelia después del matrimonio y le pareció amable y de buen humor. Se comportó la nueva esposa más como alguien de la edad de la cineasta que de la generación del tío Óscar.

La narradora trae al juego los rumores respecto a un pacto que habían hecho Ofelia y el tío Óscar donde la joven amante cuidaría de los hijos y del tío a cambio del matrimonio. Por otro lado, entre el círculo de las amistades de clase social alta de Ruiz Almeida, Ofelia se sentía condenada al ostracismo y como consecuencia, después de vivir en Guaymas por cuarenta años para los 1980, el tío Óscar, su nueva esposa y los hijos se trasladaron a Chihuahua. En el rodaje de la entrevista con Manuelita, la cineasta Portillo enfoca el filme en unos lentes de sol dando así la apariencia como si fuera el drama de una telenovela y la narradora comenta que Ofelia quería un lugar en la sociedad alta y lo logró en Chihuahua, no en Guaymas. Esto revela que la única manera en cómo Ofelia ascendería a otro nivel social o, sea, a la burguesía, tenía que ser en otra ciudad y asegurando su riqueza después de la muerte del anciano esposo.

Surgen todavía otras perspectivas sobre el tema principal de *El diablo*. Los hermanos Ruiz Almeida comentan que la decisión de su hermano Óscar de regresar a Chihuahua les dolió en lo más profundo. El abogado del tío dice que Ofelia influía mucho en el tío Óscar y eso fue tan determinante que ella se lo llevó de Guaymas y después Ruiz Almeida cambió mucho. A nivel simbólico, en una de las escenas en donde critican a Ofelia, la cineasta Portillo enfoca la cámara en una mariposa de color negro que vuela alrededor de la cineasta y Manuelita, la amiga del tío. Manuelita se escandaliza y le confía a Lourdes que se trata de una

mariposa de mal agüero. A nuestro parecer, así es como la familia consideraba a Ofelia: un cambio detrimental. Sugerimos, asimismo que hubo un choque entre los valores sociales populares y los valores de una nueva burguesía heredada: de clase obrera humilde en origen, Ofelia actuó de manera draconiana para asegurar el seguir teniendo la necesaria riqueza.

Por otra parte, Portillo trata de entrevistar en persona a Ofelia, pero ésta se niega. Cuando Portillo le habla por teléfono para pedirle la entrevista, Ofelia le reprocha que se haya ido primero a entrevistar a la familia Ruiz Almeida. Puesto que la cineasta no desea dejar fuera la perspectiva de la joven viuda, hace una grabación de la llamada telefónica. Sin darse cuenta de ello, Ofelia ostenta que ella tiene muchas películas y fotos del tío Óscar y que tiene muchísimas cosas adicionales. Para cerrar la conversación telefónica, Ofelia se niega a conceder la entrevista en persona. Hasta ese momento, la cámara estaba enfocada en la narradora Portillo, pero ahora el ojo de la cámara se desliza y abarca la habitación del hotel. Nos enteramos así que el *film crew*, o equipo de filmación, ha estado grabando durante toda la conversación telefónica. De hecho, esto hace que la técnica más audaz es el uso de las conversaciones telefónicas entre Portillo y la ex-esposa de su tío las cuales fueron previamente grabadas y en el filme son presentadas al espectador como auténticas. En suma, las transgresiones cinematográficas revelan los secretos de una nueva burguesa quien ha heredado y no personalmente acumulado sus bienes. A pesar de que no se comunican en español, los miembros del equipo se dan cuenta que Ofelia no va a darles la entrevista. Irónicamente, de todas maneras ya la entrevistaron *unofficially* o

extraoficialmente, lo cual le suma otra vez a las multiperspectivas del filme *El diablo*.

I. Localidad y globalización: una nueva identidad mexicana y chicana

Vía el uso de varias técnicas que forjan la multiperspectividad, la cineasta Portillo no tiene miedo de desestabilizar a los espectadores. Según Sylvia Thouard, “[Lourdes] locates herself at the fragile juncture of intimate discourses and social role-playing” (136). Es más, Portillo entrelaza y cuestiona lo personal, lo político, lo social y lo histórico. Según Thouard, tal visión crítica la apoya el deseo por un cambio “that [is] reminiscent of feminist activism, albeit never explicitly formulated” (136). La cineasta tal vez no muestra un activismo feminista explícito, pero lo hace de una manera sutil vía el cuestionamiento de la institución familiar, la gubernamental y la religiosa. De hecho, Norma Iglesias asegura que, desde el punto de vista mexicano, Portillo práctica ciertos aspectos transgresores tal como el hacer público cosas que pertenecen al mundo de lo privado y lo personal (281). Iglesias asegura que la cineasta es indiferente a cierto dicho popular: “La ropa sucia se lava en casa” (281).

Por su parte, Portillo está consciente de lo que implica revelar secretos o decir mentiras. Se reúne, por ejemplo, con un portavoz de la Iglesia católica para conocer los posicionamientos de tal institución con respecto al posible suicidio del tío Óscar y las secretas grabaciones de las conversaciones entre la cineasta y Ofelia. Aún más, para Norma Iglesias, una crítica mexicana, lo importante del cuestionamiento es

que sea una chicana quien quebrante la tradición, ya que generalmente en México (especialmente en el centro y sur del país) la figura del chicano o la chicana lleva implícito el sentido de que se trata de una persona que de algún modo se avergüenza de o traiciona a México por el simple hecho de haber dejado el país y por vivir más vinculado a otra realidad económica, política y social. (281)

Desde nuestra perspectiva, lo más significativo es que, al transgredir esas fronteras familiares o sociales mexicanas, Portillo no se disculpa ni se avergüenza ni tampoco traiciona a México. Al contrario, Portillo formula preguntas críticas sobre la sexualidad femenina y la desigualdad de género dentro de la cultura mexicana y, por extensión, la cultura chicana. Tiene como objetivo la igualdad y la justicia social a todos los niveles. De hecho, como chicana, Portillo tiene el privilegio de fingir ignorancia y cuestionar las tradiciones dentro de la sociedad mexicana puesto que de otra manera no se le disculparía tal atrevimiento.

En un tema relacionado, en *El diablo* la protagonista Portillo visita la comandancia y se reúne con el policía encargado del caso de la muerte del tío Óscar. Aquél tiene una pila de archivos en su escritorio y no puede encontrar el archivo sobre el caso de Óscar Ruiz Almeida. Portillo es así testigo de la incapacidad de este portavoz de la comandancia y lo mira con decepción porque no puede creer que no encuentra la ficha del caso. Además, la cineasta Portillo misma muestra una toma de la primera plana del periódico, “CORRUPCIÓN EN LA POLICÍA” (*El diablo*), para subrayar la ineptitud del gobierno. Es más, uno de los cuñados del tío Óscar comenta: “Al periódico se le arregla con dinero y más a los licenciados. Los licenciados son más peligrosos que los policías. Así es en México. Todo se arregla con dinero” (*El diablo*). Históricamente, esa ineptitud

del gobierno que resulta en dejar impune a los culpables de asesinatos, atracos o desfalcos, siempre se ha dado. De hecho, Norma Iglesias afirma que el documental “cuestiona varios aspectos de la vida social, y no sólo a partir de los actos de una persona, sino a través de las actividades de un grupo social” (295). Por tanto, entendemos que, similar al soborno, hay que darles una *mordida* a los periódicos u otros medios de comunicación, o a personas en el poder, para comprar su silencio. A muchos políticos o personas en ciertos puestos gubernamentales se les puede comprar con dinero.

Hasta cierto punto, Portillo reconoce que ella misma es parte de un grupo social y que no está exenta de responsabilidad. De hecho, recuerda lo que le dijo su madre, “My mother warned me that some relatives would not like what I was doing and that they wouldn’t help me” (*El diablo*). Además, nos enteramos que la familia Ruiz Almeida es supersticiosa y trata de comunicarse con el tío Óscar en el más allá ya que están desesperados y listos para hacer lo que fuese. Portillo pregunta a la médium, “¿Por qué se mató?” (*El diablo*) y, según ésta, el tío Óscar respondió: “[Por] complejo de culpas” (*El diablo*). Es una verdad que a la sociedad mexicana de clase media no le gusta cuestionar ni ventilar secretos de familia.

Inmediatamente después de la escena con la médium, Portillo muestra imágenes de una persona siendo asesinada, se escuchan los balazos pero no se sabe quién dispara. Otra vez, la protagonista Portillo marca la complicidad dentro de la policía y el gobierno cuando señala, “It is easy to have someone killed in México, like Pancho Villa, Colosio” (*El diablo*). Para recalcar la impunidad, la

cineasta Portillo muestra pietaje del asesinato de Colosio y, como narradora se pregunta, “I wonder if I will ever know what happened to my uncle” (*El diablo*).⁴³ Hasta hoy día, en México no se sabe con certitud por qué asesinaron a Colosio pero sí se especula mucho. De la misma manera, Luz, la hermana, sigue cuestionando la muerte de su hermano Óscar, “Y tú, ¿no te haces cirugía plástica para suicidarte?” (*El diablo*).

La familia parece estar descontenta porque uno de los cuñados cuenta que el tío Óscar durante treinta años les dijo que él estaba asegurado por \$30.000 dólares para que cuando él falleciera ese fuera repartido entre los Ruiz Almeida. Después de morir el tío, se enteran los hermanos inmediatos que ocho días antes de que falleciera, el mismo Óscar cambió la póliza de seguro a nombre de Ofelia y a la de sus dos hijos de ellos. Los nuevos hijos eran los beneficiarios y los hermanos Ruiz Almeida no iban a recibir ni un centavo. Este doloroso incidente revela que, ya para ese entonces, Ofelia ha adoptado los valores burgueses y no va a dejar que la familia extendida se quede con algo valioso de la fortuna del tío Óscar.

En otra escena, Portillo entrevista a sus propios padres y plasma el intercambio utilizando el marco de una chimenea. A la vez, esta parece una televisión y el espectador cree que la historia misma en *El diablo* es una telenovela. Los padres relatan que Ofelia le hizo creer a Óscar que el hijo mayor

⁴³ Hasta cierto punto, Portillo ha entrado en una práctica común por parte de las autoridades mexicanas, la cual va a señalar de manera extensa en su película *Señorita extraviada* (2001) donde trata los cientos de asesinatos y desapariciones de mujeres jóvenes en Ciudad Juárez.

de su matrimonio con Catalina, quería una relación íntima con ésta y, por esa razón, Óscar lo exilio de la casa paterna.

Irónicamente, Manuelita dice que Óscar y Ofelia dormían en habitaciones separadas, y que él decía que el matrimonio era su cruz. Al continuar la entrevista, Portillo le pregunta a Manuelita si ella creía que la familia discriminó contra Ofelia. Manuelita responde que el tío Óscar creía que por ser humilde y de clase baja, Ofelia podría ser mejor manejada que una mujer de nivel social alto; en otras palabras, la podía moldear. Entendemos este hecho como una contradicción de valores de clase al centro de la nueva pareja: el tío Óscar creía poder cambiar a Ofelia para que se comportara como una mujer sumisa y fácil de manipular. De hecho, un hermano Ruiz Almeida dice que el tío Óscar les dijo que se habían casado con bienes separados para que la familia no creyera que Ofelia se casaba con él por interés. En fin, el tío Óscar trató aparentemente de practicar un valor burgués bajo el cual daba la impresión de que él y Ofelia se habían casado por amor.

Conclusión: nuevo imaginario transnacional

Portillo muestra claramente el clasismo del tío Óscar y el de Ofelia, además de la preocupación de los Ruiz Almeida por guardar las apariencias dentro de su núcleo familiar, y en una sociedad mexicana nortea. Ellos continuamente refieren el original estatus social de Ofelia y la condenan por haberse casado con el tío Óscar y habérselo llevado de Guaymas. De su lado, Portillo hace preguntas consideradas riesgosas a una tía sobre la sexualidad del tío y ésta contesta que esas cosas son muy íntimas. Irónicamente, la tía le revela que

Ofelia platicaba vulgaridades de lo que había ocurrido durante la noche de bodas, y afirma la tía que solamente una mujer de clase baja y vulgar habla de la sexualidad tan abiertamente. Aquí la tía impone sus valores católicos y burgueses para no seguir dando más detalles de los hechos, pero Lourdes la sigue presionando hasta que la tía cuenta otros detalles de lo que dijo Ofelia. A nivel crítico, Norma Iglesias afirma una irrupción del discurso cerrado por parte del filme, “*El diablo nunca duerme* nos obliga a reflexionar sobre la realidad chicana y mexicana, sobre los límites entre una y otra cultura, sobre los límites de lo público y lo privado, de los asuntos familiares y los públicos, de la muerte y el dolor, pero también sobre los límites y posibilidades del género documental y del vínculo entre una película y su realizador” (295). En un elemento relacionado y desmitificador, la cineasta Portillo presenta la toma de una tienda que vende accesorios para bodas y la narradora relata la historia de una joven que iba a casarse pero que falleció en un accidente y la madre de ésta “had her embalmed, dressed her in the wedding gown and displayed her on the store window” (*El diablo*). De la misma manera, se le inmortaliza al tío Óscar en este filme de Portillo y la historización de su leyenda particulariza de manera extensa el tiempo y el espacio. El ascenso por parte del tío chihuahuense Óscar Ruiz Almeida como capitalista regional transnacional queda expuesto con sus múltiples contradicciones ante los ojos de la espectadora y el espectador.

Asimismo, Portillo explora la Iglesia católica como institución. Teniendo un templo como fondo durante su entrevista con un portavoz de la Iglesia quien dice que el suicidio es parte de una enajenación o involuntariedad donde el

individuo no tiene capacidad y sufre un arrebató. Ante tal explicación teológica, la protagonista interviene, preguntando: “¿Y no se le puede imputar?” (*El diablo*). En otras palabras, no se le puede culpar al individuo por el arrebató o crimen hacia sí mismo. Así que si el tío Óscar realmente se suicidó, la Iglesia católica no lo culpa: es más, lo considera víctima de las circunstancias. Se revela así cierto relativismo moral por parte de la Iglesia católica.

A pesar de que afirma no ser religiosa, Portillo nos presenta temas teológicamente controvertidos y examina el rol de la religión y el poder de la Iglesia católica en la sociedad mexicana. La protagonista pregunta al portavoz de la Iglesia que si es pecado grabar las llamadas telefónicas sin dejarle saber a la persona en el otro lado de la línea. El portavoz responde que sí es pecado. A tal escena le sigue una imagen de la protagonista Portillo acostada y recibiendo con agujas un tratamiento de acupuntura, lo cual alude a un acto de penitencia. De hecho declara: “Sin. That’s really bad news for a Catholic. Even a lapsed one gets shivers up her spine” (*El diablo*). Reconoce que es malo pecar, aunque ella no siga los reglamentos de la Iglesia católica al pie de la letra. El filme revela así una perspectiva adicional, donde no se excluye las varias caras de Lourdes Portillo: cineasta-protagonista-narradora.

En las penúltimas escenas de *El diablo* nos enteramos de que uno de los rumores familiares se trata de la posible relación íntima entre el tío Óscar y un gerente al cual le tenía una estimación muy grande. En esa escena, Portillo muestra la imagen de San Martín de Porrás, y esta funciona para negar cualquier asociación y el rol de la Iglesia católica en contra de la homosexualidad. De

hecho, la tía desmiente la posible homosexualidad por parte del tío Óscar y que él estaba enfermo del SIDA, lo cual lo pudo haber llevado a un posible suicidio. Asimismo niega rotundamente los rumores de que el tío era un mujeriego. La cineasta Portillo muestra cómo las preguntas alrededor de la sexualidad incomodan a la tía y los demás familiares ya que ellos están preocupados por guardar las apariencias e insisten en que alguien mató al tío Óscar y no que éste se suicidó. Por su parte, Portillo indica que la verdad trae resolución y entendimiento humano. Al igual que las historias de otras chicanas feministas, la cineaste bajo estudio “seeks to transform and rework the concept of Chicano family, not destroy it” (Saldívar-Hull 131).

Otro aspecto interesante sobre la riqueza del tío Ruiz Almeida es lo que revela uno de los sobrinos que es doctor. A causa de la agitación política y social de a fines de los 1970, el papa Juan Pablo II visitó a México y el tío Óscar mandó a acuñar monedas del Santo Padre, repartiéndolas a los familiares y las amistades. Al sobrino le tocaron unas cajas. Sin embargo, tres días después de la muerte de su tío rico, el joven doctor tuvo que regresar todas las monedas a Ofelia porque ella se las pidió. Eso muestra la inseguridad y la avaricia de un nuevo rico.

En fin, Portillo aborda discursos íntimos y, en base a la historia, logra deconstruir el imaginario mexicano para revelar las convicciones sociales y culturales mexicanas vía un cuestionamiento esclarece la verdadera realidad del tío Óscar así como la migración hacia EE.UU. de los Portillo—la familia chicana de la cineasta. Portillo propone que, al igual que los periódicos mediatizan falsedades, también la familia guarda secretos. Para historizar hechos familiares,

Portillo plantea temas sumamente controvertidos y delicados, inclusive la posible homosexualidad del tío Óscar.

CAPÍTULO 5

CARMEN MIRANDA Y HELENA SOLBERG: LA CREACIÓN DEL ICONO BRASILEÑO TRANSNACIONAL DE LA MUJER TUTTI FRUTTI

Introducción

Helena Solberg (n. 1942) nace y crece en Brasil. Ahí realizó varios cortometrajes y documentales. Fue una de las pocas *mulheres* o mujeres cineastas que se forma durante los años 1960 en Brasil durante la explosión del Cinema Novo. Durante sus estudios en la universidad, Solberg conoce a varios pioneros del Cinema Novo y se hace amiga de algunos: Carlos (Cacá) Diegues, David Neves y Arnaldo Jabor. Ella era, además, reportera del periódico *O Metropolitano* y los pioneros también contribuían a ese periódico. La propia Solberg explica que la generación de los 1950 tenía una calidad intelectual diferente la cual había sido desarrollada antes del *coup* o golpe militar de abril de 1964.

Solberg fue camarógrafa en *Capitu* (1968), un filme dirigido por Paulo César Saraceni. A mediados de los 1960 dirige su primer cortometraje intitolado *A entrevista* (1966). En el sitio de web *Mulheres do Cinema Brasileiro*, describen a Solberg como innovadora de un “cinema que é a conjugação entre documentário e ficção” (*Mulheres*). Tres años más tarde realiza *Meio-Dia* (1969) sobre “arevolta de alunos em sala de aula” cuyo contexto histórico centra la dictadura. En los 1970 se traslada a Estados Unidos (EE.UU.) donde radica por casi treinta años durante los cuales realiza varias producciones con temas sobre la relación entre EE.UU. y América Latina. Ese largo exilio impactó de manera marcada su visión cómo cineasta: por un lado, para sus documentales Solberg se traslada a

América Latina donde rueda tales filmes; por otro, se convierte en un sujeto transmigrante. Su preocupación por examinar la problemática sociopolítica desde fuera del Brasil pero también fuera de Estados Unidos, resulta en un enfoque transnacional cinematográfico. En otras películas, ha examinado cuestiones sobre la situación de la mujer en América Latina.

La condición de sujeto transmigrante, la experiencia de observar al Brasil desde adentro y desde afuera, una larga residencia en los Estados Unidos y una extensa producción cinematográfica feminista en tal país, entre otras cosas, canalizaron a Helena Solberg paso a paso para compartir con la brasileña Carmen Miranda (1909-1955) el proyecto de un imaginario transnacional. De hecho, en su documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994), la cineasta Solberg toma el pasado icono transnacional de Carmen Miranda para reflexionar y reconsiderar la otredad, el exotismo y la reducción a estereotipo de la artista quien, durante la Segunda Guerra Mundial, fue conscientemente reclutada para bailar y actuar en el Hollywood de los 1940, asumiendo el papel cómico estelar de una mujer vestida en una indumentaria afrobrasileña y un enorme sombrero lleno de plátanos y fresas, convirtiéndose en Hollywood en la actriz latina mejor remunerada de la época y desarrollando un público transnacional que aún sigue fascinado por una singular imagen cinematográfica. Para llevar a cabo tal tarea deconstructivista, aplicamos un método feminista al documental bajo consideración basado principalmente en Chandra Talpade Mohanty. Como afirma la teórica, un análisis feminista siempre reconoce la centralidad de reescribir y recordar la historia; tal proceso es significativo ya que no simplemente corrige

huecos, borroneos o malentendidos producidos por la historia masculinista, sino que la práctica en sí de recordar y reescribir ciertas historias nos lleva a la formación de una conciencia politizada así como a una autoidentidad. Mohanty asegura, además, que la escritura—o el pietaje—se convierte en el contexto en el cual nuevas identidades políticas se establecen (78). De hecho, los espectadores y espectadoras son los que interpretan el filme, lo contextualizan dentro de un marco histórico desde una lupa informada y feminizada para reconocer las reducciones, cosificaciones y borroneos por parte de los discursos hegemónicos.

En el capítulo V, “Carmen Miranda y Helena Solberg: la creación del icono brasileño transnacional de la mujer Tutti Frutti”, se analiza el documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994) de Helena Solberg a varios niveles. Primero, se contextualiza en relación paralela a la producción cinematográfica brasileña del Cinema Novo y dentro del contexto histórico brasileño. Segundo, examinamos el documental transnacional con respecto al interés y la práctica de la directora Helena Solberg. Tercero, se investiga cómo este filme coloca en primer plano un icono cultural brasileño dentro de la sociopolítica y la economía de la época. Además, examinamos cómo la cantante y actriz Carmen Miranda corporizaba dichos rasgos vía su lanzamiento como sujeto transnacional.

A. Marco teórico

A continuación expandimos sobre las teorías claves y aplicables al estudio del documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* de Helena Solberg. Partimos de las propuestas de Chandra Talpade Mohanty y aplicamos enseguida

la teoría de Jamil Khader sobre una definición del feminismo transnacional; luego, anclamos nuestra propuesta sobre el transnacionalismo y traemos al juego las propuestas sobre el cine experimental de las mujeres, y como parte del marco teórico, utilizamos el estudio “La reconceptualización de América Latina: antropologías de las Américas” (2007) de Lynn Stephen sobre una reconceptualización de la especificidad de los países en América Latina vía el reconsiderar desde el campo de la antropología, los procesos transfronterizos, las identidades y las instituciones.

La propuesta de Chandra Talpade Mohanty nos ofrece una innovadora conceptualización del feminismo transnacional. Para la teórica, debemos aplicar un feminismo que rebase todo tipo de fronteras aunque sean éstas reales o imaginadas, lo cual significa reconocer los conflictos, diferencias, temores y las líneas divisorias que existen dentro y fuera de las fronteras en donde uno vive. De hecho, el feminismo transfronterizo, como propuesto por Mohanty, plantea una visión de cambio y justicia social la cual es hecha posible a través de las líneas de división y demarcación. Además, Mohanty propone un marco feminista y antirracista que ofrezca nuevas maneras de ver, interpretar y forjar conexiones dentro de los diferentes niveles o realidades sociales que experimentan las mujeres; es decir, Mohanty perfila una noción de solidaridad feminista en oposición a “vague assumptions of sisterhood or images of complete identification with the other” (3). De hecho, esa solidaridad debe ser un objetivo en base a un compromiso político y ético.

Las prácticas feministas teorizadas por Mohanty operan a múltiples niveles. Menciona, por ejemplo, que toman lugar “at the level of daily life through the everyday acts that constitute our identities and relational communities; at the level of collective action in groups, networks, and movements constituted around feminist visions of social transformation; and at the levels of theory, pedagogy, and textual creativity in the scholarly and writing practices of feminists engaged in the production of knowledge” (Mohanty 5). Como entendido, tales prácticas se concretizan en lo cotidiano, lo intelectual y otros niveles. Desde cualquiera perspectiva, ocurre una descolonización que implica una profunda transformación de uno mismo así como de la comunidad a la que uno pertenece y tiene el fin de alcanzar e impactar hasta las estructuras gubernamentales. Por eso, Mohanty propone el desarrollo de varias imaginadas comunidades integradas por mujeres con base en historias diferentes y localidades sociales específicas; anteriormente, las vidas de ellas habían sido conectadas vía formas de dominación que no solamente eran autoritarias sino sistemáticas (47).

Mohanty explica que la designación *women of color*, o mujer tercermundista, se refiere, en contraste a marcar el color de la piel o una agrupación basada en los rasgos raciales, a una alianza opositora factible dentro del contexto de una lucha común: “Similarly, it is Third World women’s oppositional political relation to sexist, racist, and imperialist structures that constitutes our potential commonality” (Mohanty 49). Para la teórica, el contexto común de una lucha unida contra ciertas estructuras y sistemas específicos (la colonización y la explotación) lleva a una viable alianza política. Desde tal

solidaridad, Mohanty propone una política de localidad situada en diferentes fronteras y ésta se refiere a un contexto histórico, geográfico, cultural, psíquico e imaginativo el cual provee el marco para una autodefinition política y la autodeterminación por parte de las feministas contemporáneas en Estados Unidos.

Mohanty señala que el feminismo radical y multicultural necesita desafiar “a hegemonic capitalist regime and conceive of itself as also crossing national and regional borders” (124). Al llevar a cabo tal programa, las cuestiones sobre la patria, la pertenencia, la nación o la comunidad se complican considerablemente. De hecho, un interés personal de Mohanty se enfoca en el significado de *homeland* o patria para los inmigrantes. Ella está convencida de que la cuestión sobre la manera en cómo se entiende y se define la patria, está ligada a cuestiones políticas. De hecho, los viajes y los cruces fronterizos se entrelazan y se anclan en el pensamiento de la genealogía. El simple hecho de cruzar fronteras regionales, nacionales, culturales o geográficas permite reflexionar sobre cuestiones de la identidad, la comunidad y la política.

Por otro lado, en el estudio “La reconceptualización de América Latina: antropologías de las Américas” (2007), Lynn Stephen destaca dos principales líneas de pensamiento como caminos tangibles para acercarse a las antropologías de las Américas, que incluye los iconos culturales y los estereotipos. Stephen propone que se considere el Estado-nación en las “discusiones [culturales] debido a la fuerte presencia histórica del nacionalismo en crear categorías que tienen roles en definir cómo la gente es insertada en relaciones de poder” (45). Stephen señala que “*América* es un término que intenta colocar en un igual terreno a todas

las personas de Norte, Centro y Sur América y el Caribe; también reconoce las múltiples y diversas contribuciones históricas de los continentes” (45). Sin embargo, argumenta que esa categoría implica una problemática: es demasiado abarcadora y facilita una homogenización de todos los grupos. Puede hasta “llevarnos a perder de vista las particularidades de lo local, regional y nacional que entran en juego en los lugares de origen esgrimidos por las personas así como en otros múltiples sitios donde pueden ser desplegados en procesos de identificación a través de variedad de medios” (Stephen 45). De hecho, al homogenizar a todas las poblaciones de los diferentes países bajo la categoría *América Latina*, se producen estereotipos y se reducen las particularidades importantes de cada país y sus comunidades.

Por eso, Stephen propone una recontextualización de las vivencias de los individuos y comunidades transfronterizas. Según la crítica, es preciso entender la manera en cómo el “nacionalismo y las culturas nacionales son reconstituidas en las fronteras de las ciudades y los pueblos de los Estados Unidos por los inmigrantes mismos” (Stephen 46). El reconceptualizar las antropologías de las Américas facilita un método para entender cómo los inmigrantes de diferentes países pueden ser esencializados y estereotipados en relación con la cultura latina en general. De hecho, los latinos y eulatinos pertenecen a un mosaico de identidades y las fronteras que han cruzado y continúan cruzando van más allá de la nacionalidad. Stephen señala, “Al interior de las constantes diásporas, asentamientos y reasentamientos de gentes en las Américas, las identidades nacionales o lo que podríamos llamar ‘momentos nacionales’ aparecen y se

desvanecen en importancia dependiendo del contexto” (52). Esos momentos nacionales que surgen y luego se desvanecen, se relacionan también con las identidades étnicas y raciales, por lo cual Stephen asegura que las “fronteras, límites y sentidos de pertenencia son objeto de temporalidades que cambian con contextos específicos” (52). Tales contextos se dan específicamente con base en “quién está literal o simbólicamente presente y qué líneas significativas del adentro y el afuera están en una situación particular, evento o espacio simbólico” (Stephen 52).

Dentro del área geográfica denominada América Latina y el Caribe, han existido históricamente términos “homogeneizadores que son usualmente asociados a los proyectos del colonialismo, el nacionalismo, y la creación de identidad nacional” (Stephen 54). Uno de los más populares es *mestizo*, que ha servido “como una manera de borrar las herencias indígenas y negras de las identidades nacionales o como una forma de disminuir su importancia en relación a cosas como los orígenes ‘blancos’ y ‘españoles’” (Stephen 54). Por otro lado, como lo afirma Stephen, los antropólogos brasileños, colombianos, mexicanos y otros, desde América Latina, han estado al frente apoyando una reconceptualización de las antropologías de esos países. Vía su labor y de manera paralela, han producido un nuevo imaginario a partir de “las antropologías del mundo en un nivel planetario de forma abierta, a pesar de sus orígenes históricos en la modernidad europea y las conexiones de la modernidad con el colonialismo, capitalismo y globalización” (Stephen 58).

Por su parte, Jamil Khader en su estudio *Cartographies of Dislocation: Postcolonialism, Transnationalism, and Third World Feminism* (1998) define el feminismo transnacional como una matriz al centro de un surgido espacio cultural. Dentro de ese espacio, las personas afirman continuamente su subjetividad respecto a formar parte de su patria de origen o sustituirla por una imaginada, lo cual lleva a un imaginario transnacional que “manages to amplify practices of cultural decentering, fluidity, becoming, and the dissolution of clearly demarcated boundaries across and between nations” (Khader 17).

Según Khader, la matriz transnacional establece un espacio cultural donde los sujetos afirman continuamente su resistencia a pertenecer a su país natal o al país receptor. Así que surge la producción de identidades múltiples y éstas ponen en primer plano los procesos de movimientos diásporas y contribuyen a los desplazamientos a un nivel multilocal (Khader 17). El imaginario transnacional reconfigura el feminismo tercermundista con respecto a fronteras cambiantes y a espacios sociales provisionales y reinscribe sitios de desplazamiento en relación a las redes locales y globales mientras se mantiene crítico de la función capitalista, de la explotación y la hegemonía imperial (Khader 18).

B. Contexto histórico de la producción filmica brasileña y elementos biográficos

1. Producción cinematográfica en Brasil: el Cinema Novo

El Cinema Novo fue un movimiento cinematográfico que empezó a principios de los 1960 e inicia el cine moderno en Brasil. En el estudio *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film* (1984), Randal Johnson propone que tal fenómeno es el más importante en la historia cinematográfica del

Brasil. Por los procesos que desencadenó y puso en marcha así como por unas alianzas con el Estado, “Brazilian cinema has asserted itself as the premier cinema in Latin America, and as one of the largest producers in the Western world” (Johnson 1). Según Johnson, los cinco directores más notables de este cine son: Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos (xi). Aunque Johnson limita su estudio a estos cineastas, menciona a otros contribuidores al Cinema Novo: los productores de largometraje Gustavo Dahl, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor y Paulo César Saraceni, y los que produjeron documentales como Geraldo Sarno, Sérgio Muniz, João Batista de Andrade, Ana Carolina Teixeira Soares, Carlos Alberto Prates Correa, Antônio Calmon, Héctor Babenco, Neville d’Almeida, Eduardo Escoras y Bruno Barreto (xi). De hecho, el crítico señala que todos estos merecen su propio estudio. Desde nuestra perspectiva, cabe mencionar la invisibilidad de la mujer directora dentro de tales importantes producciones. En la lista de Johnson solamente se incluye una mujer directora como participante del movimiento Cinema Novo.

El Cinema Novo surge a fines de los 1950 y a comienzos del año 1960 como parte de un movimiento heterogéneo de transformación cultural que abarcaba al teatro, la música popular, la literatura y el cine. El surgimiento de este último arte tuvo lugar durante dos congresos donde los cineastas Alex Viany, Rodolfo Nanni y Nelson Pereira dos Santos desarrollaron las ideas sobre la creación de un cine nacional independiente. En esos días, el Brasil acababa de experimentar un cambio político y se alejaba del Estado Novo de Getúlio Vargas

(1937-1945). El país pasa por un proceso de democratización que se incrementa tanto al nivel político como al cultural; ambos desarrollos se sitúan claramente en los sectores de la clase media. En el año 1955 toma la presidencia Juscelino Kubitschek quien fomentó el Plan de Desarrollo Nacional, utilizándolo como instrumento para controlar las tensiones sociales y políticas de esa época. La evolución de tal cine tiene varias etapas y cada una corresponde a una época sociopolítica específica. Dentro de ese contexto, “middle-class artists and intellectuals, such as those who created Cinema Novo, became increasingly politicized and sought to commit their art to the transformation of Brazilian society” (Johnson 2).

La primera etapa del Cinema Novo abarca los años 1960 a 1964. Durante ese período el cine brasileño examina cuestiones sociales, tales como, “the country’s lumpen, often depicted in rural settings” (Johnson 2). El tema principal de ese cine era la *enajenación* bajo el cual los cineastas deseaban concientizar a la sociedad brasileña que se encontraba en un proceso de transformación. Ejemplos de filmes con tal temática incluyen: *Vidas Secas* (1963; *Vidas secas*) de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1964; *Los fusiles*) de Ruy Guerra y *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964; *Dios y el Diablo en la tierra del sol*) de Glauber Rocha.

La segunda fase del Cinema Novo se extiende del año 1964 al 1968 y se fomenta durante la Quinta Acta Institucional, producida por el gobierno, la cual inauguró un período de extrema opresión militar. Según Johnson, a pesar de las restricciones respecto las libertades políticas y una fuerte censura, “there was still a degree of space available for discussion and debate” (3). Señala que existía una

paradoja política ya que, a pesar de la represión, los sectores de la izquierda, inclusive los del Cinema Novo, “retained and strengthened their cultural hegemony during this period” (Johnson 3). De hecho, el enfoque del Cinema Novo cambió el énfasis de lo rural a lo urbano así como “from the lumpen proletariat to the middle class” (Johnson 3). Se trata de que los cineastas giraron la cámara hacia sí mismos, por así decirlo, para tratar de “understand the failure of the intellectual Left in relation to the events of 1964” (Johnson 3).

Ejemplos del cine de la segunda fase son: *O Desafio* (1965; *El desafío*) de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967; *Tierra en trance*) de Glabuer Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1968; *El guerrero valiente*) de Gustavo Dahl y *Fome de Amor* (1968; *Hambre de amor*) de Nelson Pereira dos Santos. Durante esta fase los realizadores reconocieron que no estaban alcanzando a un amplio público así que empiezan a dirigir filmes de más éxito comercial: *Garota de Ipanema* (1967; *Chica de Ipanema*) de Leon Hirszman y *Todas as Mulheres do Mundo* (1967; *Todas las mujeres del mundo*) de Oliveira.

Según Johnson, la tercera fase se da de 1968 a 1972. Ese período sufre de una extrema dictadura militar: “habeas corpus was suspended for Brazilian citizens, censorship was tightened, and torture became institutionalized” (Johnson 3). Para los cineastas, la nueva situación sociopolítica significó realizar un cine alegórico ya que no podían expresar sus opiniones abiertamente. Algunos filmes de esa época son: *Macunaíma* [nombre del protagonista] (1969; *Macunaima*) de Joaquim Pedro de Andrade, *Azyllo Muito Louco* (1970; *Asilo muy loco*) de Nelson

Pereira dos Santos y *Pindorama* [nombre de un municipio en el estado de São Paulo] (1971; *Pindorama*) de Arnaldo Jabor.

Johnson señala que, para el año 1973, el Cinema Novo deja de existir como un movimiento unido y coherente, pues los cineastas continúan su carrera individual vía diferentes caminos. Para los 1980, la agencia Embrafilme es la única compañía del Estado con un fuerte impacto en el cine brasileño. Aún así, no se consideraba que había cesado de existir el Cinema Novo: “the historical cycle of Cinema Novo has not yet ended, for its major practitioners not only maintain intellectual hegemony within Brazilian cinema, but they also are the dominant force within Embrafilme and help determine the nature of state aid to the industry” (Johnson 3). Algunas cintas financiadas por esa compañía y realizadas por cineastas del Cinema Novoson: *A Idade da Terra* (1980; *La edad de la tierra*) de Glauber Rocha y *Eles Não Usam Black-Tie* (1981; *Ellos no usan black-tie*) de Leon Hirszman. De hecho, durante los 1980 unos de los cineastas del Cinema Novo ejercían un fuerte poder decisivo dentro de Embrafilme y ellos deciden cuáles obras cinematográficas se financian.

2. Producción cinematográfica eulatina: el caso particular de Helena Solberg

De beneficio a este estudio, la crítica Julianne Burton entrevistó a Helena Solberg para su libro *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers* publicado en 1983. En el diálogo Helena Solberg revela el proceso de creación y realización de sus filmes. Confiesa que nunca fue a la escuela para aprender a realizar cine. De hecho, en 1958 empieza sus estudios

académicos en la Universidad Católica de Río de Janeiro y estudia la carrera de Lenguas Romances. Recuerda que, como era mujer, su familia no tenía grandes expectativas para su educación superior. En realidad, la familia quería que los hermanos de Solberg fueran doctores, licenciados en leyes, o ingenieros; por otro lado, ella únicamente debía aprender francés y leer literatura, lo cual la prepararía para ser una buena esposa “with a little veneer of culture” (Burton 82). Sin embargo, desde esa temprana edad, Solberg opta por subvertir el dominio patriarcal ya que decidió inscribirse en la universidad por su propia cuenta y sin el apoyo financiero de los padres.

Solberg declara que su decisión de hacer cine se pospuso porque se casó antes de rodar su primer filme. Tres años más tarde y un hijo, encuentra que ser madre y ama de casa no era suficiente para ella. Durante esos tres años se siente aburrida e inquieta, por lo cual decide realizar un filme sobre ella misma para explorar una crisis personal. Observa del proyecto, “I decided I wanted to do a film about myself, to explore the personal crisis I was experiencing” (Burton 82). Solberg había reconocido que por el hecho de ser mujer, su vida tenía que ser diferente a la de un hombre. Por tanto, la crisis personal la conduce a realizar su primer documental: *A entrevista* (1966). Para el filme, Solberg entrevista de 70 a 80 mujeres que pertenecían a la clase media alta, nivel social similar al de ella, y descubre que, a pesar de la cómoda situación socioeconómica, “these woman were very, very unhappy” (Burton 83). Según Solberg, las mujeres de clase media alta, a pesar de ser muy inteligentes, no podían visualizar un futuro de éxito para

sí mismas: “Their lack of options left them with a sense of hopelessness and futility” (Burton 83).

La imagen central de *A entrevista* es una novia que se está preparando para su boda, un rito generacional típico. Solberg utiliza el *voiceover* para narrar las entrevistas y señala que el sentido de esquizofrenia, que marca el filme, fue intencional. Al ver las imágenes, el espectador no sabe de dónde vienen las voces y, en las penúltimas escenas, observamos a Solberg quien entrevista a la novia. La cineasta afirma su intención de desmitificar el acto de la boda: “The idea is to rupture the dream imagery of the wedding preparation ritual by asking the real person about her marriage” (Burton 83).

Por otro lado, Solberg reconoce que ha sido criticada por las imágenes que utilizó para concluir el filme: la cámara pasa de la imagen de la novia hacia imágenes del golpe militar. Eso alude a que algunas mujeres de clase media tuvieron, según Solberg, un rol significativo en el golpe militar que sucedió durante el rodaje de la película. Por su parte, Solberg dice que ella sufrió un shock y sintió un desagrado hacia esas mujeres por el hecho de que ellas “capitalize[d] on their image as pure and disinterested souls defending ‘eternal values’ when in fact what they were defending were the economic interests of their husbands” (Burton 83). Tales intereses económicos eran importantes para las mujeres brasileñas de clase media ya que vivían una vida de lujo y de ocio.

En los 1970, Helena Solberg dirige una serie de películas que le ganan un público seguidor tanto en Brasil como en EE.UU. En 1970 realiza el vídeo *Meio dia* (1970), de diez minutos, sobre la rebelión de unos alumnos que matan a su

maestro. El *soundtrack* del cortometraje contenía una canción de Caetano Veloso, “E proibido proibir” (1968), cuya obra fue censurada en Brasil durante el período de la dictadura de Artur da Costa e Silva (1967-1969). A mediados de los 1970, Solberg se traslada a EE.UU. y realiza el documental *The Emerging Woman* (1975). El filme ofrece una perspectiva histórica sobre el movimiento feminista de la mujer desde los años 1800 hasta los años 1970 y se enfoca en las vivencias de las mujeres de color, las mujeres del proletariado y las mujeres de clase media. Para filmar *The Emerging Women*, recibió fondos del National Endowment for the Humanities. Irónicamente, confiesa no haber estado informada sobre el movimiento feminista en EE.UU. ni en América Latina. Al respecto, David W. Foster comenta: “In [the] framework of both the structural and the ideological limitations on feminism in Latin America beginning in the mid-sixties, it is no surprise to find that one cannot identify much of a record of systematic feminist cultural production during the period in question” (3).⁴⁴ Según Foster, lo que sí queda claro es que se puede identificar voces que estaban articulando cuestiones feministas (3).

Solberg dice que el realizar ese primer filme en EE.UU., *The Emerging Woman*, le permitió autocuestionarse sobre la problemática que viven las mujeres en América Latina, por lo cual continúa con la misma en *The Double Day* (1975). En este filme la cineasta examina la doble jornada de la mujer cuyo trabajo se lleva a cabo dentro y fuera de la casa, aunque el trabajo que ejerce dentro del hogar no es remunerado, ni reconocido ni valorado. Para el rodaje de *The Double*

⁴⁴ Véase: David Foster. “This Woman Which is One: Helena Solberg-Ladd’s *The Double Day*.” (MS). 1-29.

Day tuvo que trasladarse a Bolivia, a la Argentina, a Venezuela y a México. Trató también de filmar en Brasil, pero el gobierno le negó rotundamente el permiso y hasta le confiscó “raw film stock” (Burton 90). Durante la grabación del filme en Bolivia, Solberg conoce a Domitila Barrios de Chúngara,⁴⁵ la reconocida activista indígena boliviana.

Por otra parte, su filme *Simplemente Jenny* (1977) es sobre la historia de una joven de trece años quien fue violada y forzada a entrar a la prostitución. Desde su punto de vista, la joven narra lo que para ella significa la imagen de la felicidad. Observa Solberg, “she [the young woman] invoked a very traditional, middle class vision of marriage” (Burton 92). Para ilustrar la carga cultural de tal imagen, Solberg incluye en *Simplemente Jenny* unas imágenes sobre la conquista española, el colonialismo y la inculcación de valores religiosos de Occidente; de esa manera, el filme, marca un antiguo proceso que hoy en día continúa vigente vía las telenovelas y otros medios de comunicación: el matrimonio como un supuesto refugio social contra la explotación de la mujer.

Otra obra de gran reconocimiento es *Vida de Menina* (2003). Se trata de la adaptación del diario de Alicia Brant (Helena Morley) el cual se encontró dentro de los “registros [sobre] una garota na Diamantina logo após a abolição da escravatura” (*Mulheres*). El diario se encontró poco después de la proclamación del Brasil como República en 1889. *Vida de Menina* se estrenó en 2003 y cuenta la historia de una joven blanca de clase media en Diamantina, Brasil. Relata las vivencias de Morley durante la época de la esclavitud y la búsqueda de venas de

⁴⁵ Relata su testimonio a Moema Viezzar en *Si me permiten hablar: testimonio de Domitila una mujer en las minas de Bolivia* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1978).

diamante por parte de su padre. En *Vida de Menina* vemos un enfoque principal en la recuperación de la historia borrada de la mujer latinoamericana y figura como parte de la síntesis de las obras feministas de Solberg.

Por otro lado, para que no la encasillaran como realizadora de temas exclusivos sobre la mujer, Solberg decide filmar *From the Ashes... Nicaragua Today* (1982). Quería realizar un filme que “would give a human FACE to Nicaragua, a film with a dramatic structure that would touch people emotionally” (Burton 93). Además, deseaba hacer una representación diferente a lo que los medios estadounidenses exhibían sobre la problemática de algunos países latinoamericanos en los 1970 y los 1980. Para lograr tal realización, utiliza a una familia en cuyo seno, según Solberg, había una escisión generacional “with the children enthusiastically participating in the revolutionary process and the parents more questioning, but eventually deciding to lend their support” (Burton 93). Durante la filmación de la película tuvo que obtener permiso del gobierno nicaragüense y, afortunadamente, no se le impuso ningún control ni tampoco le pidieron ver el guion; además se puso en contacto con la Organización de Mujeres de Nicaragua para que la orientaran y la presentaran a las comunidades populares. Así fue cómo conoce a Clara Chavarría, la protagonista del filme. Al llevar a cabo el rodaje, la cineasta brasileña tenía en mente un público estadounidense. Según Solberg, es difícil hacer filmes para un espectador estadounidense, pues se le tiene que explicar todo para que no formule propuestas erróneas (Burton 93). Desafortunadamente, después del estreno de la película,

hubo ataques contra el filme y contra Solberg misma. En Estados Unidos ocurría un debate general y específico sobre el futuro de la Revolución Nicaragüense.

Del nuevo enfoque en la obra de Solberg, Laura Podalsky observa, “La orientación feminista de sus primeros documentales dejó paso a un enfoque [transnacional y] latinoamericanista en numerosas obras” (416). Es decir, se transnacionaliza la visión de Solberg. Por ejemplo, mientras radicaba en Estados Unidos, Solberg realizó *Chile by Reason or by Force* (1983) y *Made in Brazil* (1987). Con respecto a estas dos películas, Solberg señala que el filmar documentales sobre América Latina para la televisión estadounidense le obligó a hacer ciertas concesiones frustrantes pero necesarias para cumplir con su meta principal: el ofrecerle al público estadounidense una perspectiva diferente de América Latina. Igualmente, Carmen Miranda tenía un proyecto similar: el desarrollar un imaginario transnacional diferente de lo brasileño.

En la actualidad, hay limitaciones sobre el cine realizado por directoras brasileñas con tema transnacional. En su estudio *Brazilian National Cinema* (2007), Lisa Shaw y Stephanie Dennison aclaran: “Like that of Mexico, the Brazilian diaspora may be growing, but unlike the Mexican situation there is no real Brazilian filmmaking tradition being forged outside Brazil” (2). Filmes con una temática brasileña transnacional son difíciles de encontrar. Aparte de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, de 1994, el otro documental que ofrece un tema transnacional, aunque desde una perspectiva personal, es *Grandma Has a Video Camera* (2007), realizado por la eulatina Tânia Cypriano. A continuación incluimos un breve examen del documental.

3. *Grandma Has a Video Camera*: vídeo casero transnacional

Dentro del cine eulativo, Tânia Cypriano ha realizado películas y vídeos con temas sobre la identidad brasileña dentro y fuera de los Estados Unidos.

Nacida y criada en Brasil, pero luego inmigrada a Estados Unidos y convirtiéndose en sujeto transfronterizo, Cypriano ha trabajado en ambos países durante las últimas dos décadas.

En el documental que nos ocupa llamado *Grandma Has a Video Camera*, Cypriano explora la realidad de los inmigrantes brasileños en dos sociedades contemporáneas: la estadounidense y la brasileña. Para el filme, la cineasta condensó numerosas horas de vídeo que grabó la abuela sobre la familia y donde aparece la abuela como protagonista y se resaltan las vivencias de un sujeto transmigrante; es decir, el filme explora las experiencias transnacionales de una familia transnacional durante un periodo de veinte años. Muestra repetidos sentimientos de felicidad y desencanto con el *American Dream* o Sueño Americano como experimentado por los inmigrantes brasileños. Además, el espectador presencia la inconformidad que suelen sentir algunos inmigrantes en un país como Estados Unidos. En fin, Cypriano se vale de varias imágenes para exponer, con ironía, la constante y difícil lucha de los inmigrantes recién llegados a EE.UU. donde deseaban originalmente establecer un hogar permanente.

Cypriano cuestiona el renombrado mito del *melting pot* o crisol étnico estadounidense. Señala que, en la actualidad, los inmigrantes no se asimilan de manera automática, sino que tienden a mantener la cultura y valores de su país de origen; además, conservan unos lazos estrechos con los parientes que permanecen

en el país de origen. Este fenómeno claramente se manifiesta en las comunidades brasileñas de EE.UU. Según Cypriano, los inmigrantes actuales se resisten contra la asimilación porque, de esa manera, pueden aprovechar los beneficios que ofrece el pertenecer a dos o más culturas (*Grandma*). En el estudio *The Changing Face of Home: The Transnational Lives of the Second Generation* (2002), Peggy Levitt y Mary Waters observan que, en base a las características socioeconómicas los “immigrants and their children combine incorporations and transnational strategies in different ways at different stages of their lives” (12). Las críticas sugieren que los transmigrantes “construct their identities, pursue economic mobility, and make political claims in their home or host country or in both” (12). Por eso se trasciende la unidimensionalidad del melting pot.

Por otro lado, Paul Kennedy y Victor Roudometof, en su estudio “Transnationalism in a Global Age” (2002), proponen que, más allá de la movilidad geográfica, “it is the electronic mass media that have completed this [transnationalism] process by enabling small, dispersed communities to communicate as groups through film, theatre and other forums” (11). Es decir, la tecnología facilita el contacto inmediato entre las comunidades de dos países distintos, haciendo la distancia geográfica y cultural más corta: “In this process of producing ‘spatial and visual neighborhoods’ lie immense opportunities for effective interpersonal, microlevel communication and collaboration—operating independently of states and corporations” (Kennedy y Roudometof 11). Por ejemplo, valiéndose de su cámara de vídeo para grabar sus vivencias en ambos países—EE.UU. y el Brasil—doña Elda, la abuela de

Cypriano, facilita varias conexiones íntimas y rápidas. A través de las imágenes que la abuela filma y vía una narrativa personal, el documental explora temas personales, examina la problemática de la identidad y detalla la dinámica social asociada a las familias inmigrantes y a sus comunidades tanto en el país receptor como en el país de origen. De hecho, según la cineasta, “Grandma felt reborn in the U.S. She could reinvent her identity. [In the U.S.] she was treated like she was young, unlike in Brazil” (*Grandma*). Además, el filme refleja el transnacionalismo en la vida de muchos transmigrantes que viven dentro y entre dos países.

Grandma Has a Video Camera desfila ante nuestros ojos las diferentes caras de la inmigración. Igual a la diáspora puertorriqueña y a la agrupación de inmigrantes mexicanos, en la comunidad brasilestadounidense hay generaciones de inmigrantes que nunca dominan el inglés y muchos viven exclusivamente dentro de la misma comunidad inmigrante. Se encuentran aquellas personas que luchan contra la asimilación o confrontan los valores diferentes a los de sus padres, viviendo a diario el conflicto cultural. Aún más, hay personas que tienen la doble ciudadanía y otras que, por décadas, se han limitado a ser residentes legales en EE.UU. y no piensan cambiar su ciudadanía. En su estudio *Transnationalism from Below* (1998), Michael Smith y Luis Eduardo Guarnizo afirman que los Estados cuales conceden la doble ciudadanía a los sujetos transnacionales “are encouraging transmigrants’ instrumental accommodation to ‘receiving’ societies, while simultaneously inhibiting their cultural assimilation and thereby promoting the preservation of their own national culture” (Smith y

Guarnizo 10). Es decir, ambos países—el emisor y el receptor—se benefician económica y culturalmente del sujeto transmigrante.

C. Resumen del documental: división y técnicas

Carmen Miranda (1909-1955) inmigra a EE.UU. en 1939, vía el sistema cinematográfico de Hollywood, y obtuvo gran popularidad e influencia cultural. De hecho, al pasar el tiempo, se convirtió, a nivel mundial, en el icono más identificable de lo latinoamericano, aunque a veces el mismo cayó en el mito o el estereotipo. Helena Solberg explora tal fenómeno en el documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, haciendo un recorrido por la vida de Miranda desde su nacimiento hasta su muerte. El documental intercala memorias de la actriz, como acumuladas en la mente de Solberg, dentro de los hechos históricos que impactaron directamente a Miranda. Según Aufdeheide “[biographical documentaries] are carácter-driven by definition, but the filmmaker must interpret that carácter for the viewer” (95). Además, la cineasta desempeña el rol de narradora en el filme. Tomando en cuenta la perspectiva íntima de la cineasta, proponemos que Solberg enfoca las relaciones transnacionales entre la identidad nacional brasileña, lo latinoamericano y las cuestiones de género.

En *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, Solberg reúne historias públicas y privadas para desmitificar la leyenda hollywoodense de Carmen Miranda. Al hacerlo, se vale de varias técnicas del documental tradicional: materiales de archivo, fotos de familia, recortes de periódico, escenas de las películas de la actriz, vídeos caseros y entrevistas con personas que conocían a Miranda. Además, Solberg entrevista a: Mario Chucho el primer novio de

Carmen, el cual fue campeón olímpico; un fan de la actriz quien bautizó a su hija con el nombre de Carmen Miranda; varios colegas y periodistas, y seguidores que la conocieron y comentan respecto al legado del trabajo de ella. Asimismo, el filme documenta la historia profesional y los éxitos logrados por parte de Miranda vía cartas personales a sus amigos y recuentos personales de las amistades. Explora además los sentimientos de la actriz frente a su imagen pública.

A nivel social, Solberg muestra varias contradicciones en la vida de Carmen Miranda, resaltando las diferencias de clase y raza presentes en la sociedad brasileña de los 1920 y los 1930. De hecho, Carmen Miranda desafía las normas de la alta sociedad cuando populariza la samba y se viste con el traje típico de una *baiana* o bahiana. De esto último, Bianca Freire-Medeiros nos da una indicación: “[Carmen Miranda] reinvented the traditional *baiana* costume—a white *saia rodada* (wide round skirt) and a *bata* (gypsy-style blouse) topped with *balangandaãs* (blue and white or red and white beads representing Afro-Brazilian deities such as Oshun, Iemanjá or Oxala)—introducing it as an icon of Brazil worldwide” (21). Tal indumentaria así como la samba salieron de una cultura afrobrasileña marginada y explotada. Según Isis McElroy, Carmen Miranda “was not a baiana (born in the state of Bahia), nor a carioca (born in the state of Rio de Janeiro). In fact she was criticized as a ‘falsa baiana.’ Her whole persona is an assemblage, a collage of different regional elements—mainly from Bahia and Rio” (McElroy). Además, aclara que a pesar de haber nacido en Portugal, Carmen Miranda creció en el “borough of Lapa in Rio (Lapa would be akin to the Bronx) among carioca sambistas and during a period of urbanization” (McElroy). De

hecho, Carmen Miranda, al igual que otros sujetos transmigrantes, adoptó una nueva patria y se estableció en Brasil para después convertirse en una actriz transnacional.

A continuación, planteamos que *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* documenta la influencia cultural que tuvo la actriz dentro y fuera del Brasil. La facilidad con que otros aprovecharon su imagen (el gobierno brasileño y el estadounidense) hizo posible un hecho transnacional. Asimismo, el cruce de fronteras (género, sociedad, nación) eleva a Carmen Miranda a un icono transnacional que subvirtió el imaginario brasileño nacional tanto como el estadounidense nacional. Como sujeto transfronterizo, ella se apropió y difundió la cultura afrobrasileña no sólo en Brasil, sino también en el extranjero. Como nos muestra el documental, a pesar de ser mujer y latinoamericana, Carmen Miranda era una de las actrices mejor pagadas en Hollywood, siendo esto un gran logro significativo.

De marca notoria, en el documental, Solberg cuestiona el nacionalismo brasileño desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, la directora y su equipo se trasladan hasta Portugal para filmar las escenas sobre el nacimiento de Carmen Miranda. Al fijar un inicial origen de migrante portuguesa en Brasil para la artista, Solberg marca la ironía de que una mujer nacida en Portugal, al otro lado del mar Atlántico, se convirtiera en un símbolo mayor del Brasil. Solberg narra la dificultad y el casi imposible logro que Carmen Miranda cumpliera con las expectativas de la sociedad brasileña. Después de todo, explica Solberg, Miranda sólo era una actriz.

Otro elemento importante del documental es que Carmen Miranda y Helena Solberg vivieron vidas paralelas. Solberg misma se traslada a Estados Unidos y vive en ese país unos treinta años. Durante su larga estadía, Solberg se formó profesionalmente y logra realizar varios filmes importantes para los espectadores estadounidenses. Es decir, la realizadora misma del filme se encontró también en una encrucijada: Helena Solberg inmigra también a Estados Unidos por razones económicas ya que en ese país había más oportunidades profesionales, y de alguna manera, actuó como embajadora cultural brasileña, aunque lo hizo de una manera bastante diferente a la de Carmen Miranda. Similarmente, al igual que Miranda pero bajo diferentes circunstancias, Solberg enfrenta fuertes críticas en EE.UU. por el material que examina en uno de sus filmes.

En su estudio “Carmen Mirandaesqueness: Stylizing Gender/En-Gendering Style” (2005), Fernando de Sousa Rocha examina los nexos entre el género, la “performativity, and style in the figure of the Hollywoodian Carmen Miranda” (59). Según el crítico, “gender performative cannot be dissociated from the ethnicity performative” (59)—tal como lo personifica Carmen Miranda. De Sousa Rocha propone que, con respecto a la actriz, el imaginario estadounidense sobre América Latina “configures the form of consumption through which she, and the ethnicity performative that she enacts for the audience, should be seen. Since her costume could not be culturally associated with the social figure that she refashioned for Brazilian stages and screens, and which was later refashioned once again in America, her figure could only be seen as uprooted and somewhat

untranslatable to Americans in all its different aspects” (67). Es decir, el icono cultural que representa Carmen Miranda, implica cierta ambigüedad y poli-identidad. Por otro lado, la figura de la artista, según De Sousa, no necesariamente era extraña a los extranjeros por el hecho de ser ella una desterrada, sino todo lo contrario. Se podía reconfigurar [el icono] a nivel de significado cultural: “rendering it insignificant is precisely what makes it culturally significant” (67). De hecho, los espectadores de los 1940 “were already acquainted with the *topos* of the exotic land in Hollywood movies; Carmen Miranda’s appearance constitutes precisely one of the moments when the spectators ‘encounter’ the exotic” (de Sousa 67). Es decir, el género, la performatividad étnica y la reconfiguración se combinan para forjar un icono transnacional que desafortunadamente cayó a veces en el estereotipo. Al respecto David W. Foster comenta: “Fragmented identity is the principal organizing interpretive feature of *Bananas Is My Business*, which deals with an identity built around the intersection of gender identity and cultural identity” (104).

En el caso de Carmen Miranda, ambos países el Brasil y los Estados Unidos utilizaron y aprovecharon el icono cultural para promover cada uno su propia agenda política: la proyección continental de América Latina y la solidaridad internacional de un EE.UU. en guerra mundial. Aun así, queda claro que la actriz no estuvo exenta de complicidad. Ella reconocía un claro papel transnacional para su rol dentro del juego político de ambas culturas. Por eso, el significado de su figura profesional dependía de un espectador transnacional.

A continuación, empezamos el análisis del documental en base al marco y los planteamientos teóricos antes mencionados. La interpretación se basa en un discurso feminista crítico que considera la posición de la mujer bajo una opresión múltiple.

D. Exilio y retorno transnacional de Carmen Miranda y Helena Solberg

A pesar de una diferencia en épocas, Carmen Miranda y Helena Solberg vivieron vidas paralelas. La proyección cinematográfica de Carmen Miranda y varios trabajos de Helena Solberg comparten un transnacionalismo que abarca diferentes países y es producto de los viajes de ambas mujeres por el mundo. En acuerdo con los planteamientos sobre el transnacionalismo desde abajo por parte de Michael Smith y Luis Eduardo Guarnizo, la experiencia migratoria ofrece la oportunidad de vivir ciertas condiciones que facilitan el desarrollo de nuevas prácticas y espacios liberatorios. Es decir, la migración transnacional y la hibridez cultural de los países receptores fomentan tales desarrollos.

En las primeras escenas del documental, aparece una foto de Helena Solberg cuando ésta era una adolescente. La foto se tomó en 1955 justo cuando falleció Carmen Miranda. Como la narradora, Solberg comparte que su madre no la dejó salir a la calle a recibir el cuerpo de Carmen Miranda porque las calles estaban llenas de gente de clase baja. La madre creía que era mejor permanecer adentro de la casa cuando los pobres salían a la calle. Enseguida, se narra que, después de que Carmen Miranda se va a Estados Unidos, la relación entre ella y el Brasil se volvió complicada. Corría el rumor de que “she was a tool for U.S. imperialism” (*Bananas*). Ambos hechos, la llegada del cuerpo al Brasil y el

rumor, aluden a la presencia del transnacionalismo, algo todavía no entendido por la joven Solberg.

Según Smith y Guarnizo, los campos discursivos bajo los cuales la gente interacciona durante su vida, constituyen bases sociales de alternativa para enfrentar la tensión interna, mediatizar los argumentos sobre la identidad y comprender la propia personalidad de uno (21). De hecho, cuando se mueve dentro y entre campos discursivos reales o imaginados, el sujeto transmigrante se apropia o resiste los efectos de tales discursos. Aunque surgen desde los discursos dominantes, dichos campos intersticiales configuran el imaginario transnacional para dar lugar a una nueva representación y a una producción imaginaria.

Para su primera llegada a Estados Unidos, justo cuando se baja del barco Miranda en Nueva York el 4 de mayo de 1939, Lee Schubert había reunido un numeroso cuerpo de periodistas listo para darle la bienvenida a la nueva “Brazilian bombshell” (*Bananas*). Es decir, desde un inicio, Carmen Miranda apareció en la sociedad estadounidense con una canasta de frutas en la cabeza y hablando un inglés incomprensible. Para no minar tal estereotipo que se le va a asociar al nuevo icono transnacional, jamás se divulga que Carmen Miranda hablaba a la perfección el francés y el español además del portugués, su lengua nativa. En ese preciso momento en el puerto neoyorquino, “she was on her way to being turned into the 1940s American stereotype of the Latin American woman” (Enloe 125): el producto comercial deseado para el mercado cinematográfico estadounidense.

Por su parte, Jamil Khader propone una definición del feminismo transnacional donde una matriz se encuentra al centro de un nuevo espacio cultural. Dentro de ese espacio, los individuos reafirman de manera continua su subjetividad respecto a formar parte de la patria de origen o sustituirla por una imaginada. Precisamente, eso ocurre cuando Carmen Miranda acepta, por segunda vez, un contrato artístico en EE.UU. y no regresa al Brasil hasta después de 14 años. Solberg enfatiza ese hecho vía imágenes del mar, aludiendo a que Carmen Miranda tuvo que volver a cruzar el mar Atlántico. Por lo tanto, la actriz brasileña reforzó su entrada a ciertos campos discursivos estadounidenses los cuales le traen tensión cultural interna e impactan marcadamente su identidad y su personalidad. Siendo que tales campos no llevaron a reprimir su previa cultura brasileña, surge en Carmen Miranda una conciencia transnacional.

E. Recuperación de la historia brasileña y la *Good Neighbor Policy* o Política del Buen Vecino

En *The United States and Latin America: A History of American Diplomacy 1776-2000* (2005), Joseph Smith ofrece un examen extenso de la historia de la política estadounidense hacia América Latina. En específico, Smith enfoca la *Good Neighbor Policy* o Política del Buen Vecino que se utiliza de 1928 a 1945. Bajo ella, los nuevos convenios anteriormente promovidos durante la presidencia de Herbert Hoover (1929-1933) se reinstituyen durante la administración de Franklin Roosevelt (1933-1945) y significaron una notoria reversa a la política de intervención armada la cual fue practicada por la administración de Theodore Roosevelt (1901-1909). Sin embargo, para obtener

apoyo internacional a razón de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno estadounidense ahora mantiene su hegemonía (el orden y la estabilidad) en el Caribe y en Centroamérica con base en un consciente apoyo de ciertos líderes militares locales: “When civil unrest pointed to a change of political regime, the U.S. while not intervening with armed force-showed a willingness to accept, if not actively support the rise to power of leaders with military backgrounds such as Fulgencio Batista in Cuba, Anastasio Somoza García in Nicaragua, and Rafael Leonidas Trujillo in the Dominican Republic” (Smith 96). Irónicamente, tal nueva política hacia América Latina no favorece el proceso electoral. De hecho, en vez de avanzar la democracia en esa región como repetidamente lo afirmaba, el gobierno estadounidense llega a ser el instrumento para facilitar la toma de poder y la consolidación del mismo por parte de varios regímenes autoritarios (Smith 97).

En cuanto al Brasil, en 1937 la preocupación de Estados Unidos aumenta con la creación de un nuevo régimen político llamado el Estado Novo. Éste se fundó con base en las ideas y prácticas del fascismo europeo: un énfasis en el militarismo, la hegemonía abierta de la clase pudiente, la continúa explotación de la clase obrera y la represión de las minorías. Irónicamente, a pesar de que simpatizaba con la ideología fascista, el “Estado Novo pursued a nationalist policy of brasilidade and vigorously repressed pro-Nazi activities in Brasil” (Smith 99); es decir, el Brasil cultiva su propia forma del fascismo. Por su lado, la administración de Franklin Roosevelt creía que la simpatía con el fascismo europeo podía hacer que el Brasil formara una alianza con el Eje Alemania-Italia-

Japón y se realizara un ataque militar contra EE.UU.: “after the dramatic collapse of France in 1940, that Germany might use the French colonies in West Africa to launch an invasion of the ‘bulge’ of north-eastern Brazil with the intention of advancing in force to the U.S. via Central America and Mexico” (Smith 107). Asimismo, había crecido la importancia económica del Brasil con base en valiosos productos agrícolas, materias primas y minerales: en específico, la goma, el hierro, el cristal cuarzo, el azúcar, el café, el tabaco y la fruta. Por su lado, el presidente Getúlio Vargas (1930-1945) pudo conseguir un tratado comercial favorable bajo el cual el Brasil aceptaba “to supply raw materials and provide naval and air bases in the north-east of the country in return for American arms and financial assistance including a substantial loan for the projected national steelworks at Volta Redonda” (Smith 107). A la vez, la administración de Franklin Roosevelt recompensa al Brasil con un “doubling of the amount of the Lend-Lease aid that had been initially allocated in October 1941” (Smith 107).

Con práctica de dictador, Getúlio Vargas ocupa primero la presidencia de 1930 a 1945, y luego regresa al poder durante un breve período de democracia (1951-1954), suicidándose en 1954. Durante ambas administraciones, fomenta cambios socioeconómicos que cambiaron y modernizaron el Brasil. De hecho, ya que rechazaba las grandes empresas y a los terratenientes, el pueblo brasileño lo reconocía como el *Padre de los Pobres*. Durante sus gobiernos, Vargas funda y mantiene el Estado Novo de Brasil.

En lo que concierne a la artista transnacional, según Laura Podalsky, “el documental apunta cómo, a pesar de su aparente ‘movilidad’, Carmen Miranda

era una mujer atrapada por discursos e instituciones ajenos, entre ellos la política panamericanista promovida por el gobierno estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial y el nacionalismo del gobierno populista de Getúlio Vargas” (415). Por su parte, vía *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, Solberg denuncia el proyecto neocolonial de los Estados Unidos ya que sugiere que la popularidad de Carmen Miranda dependía de la innovación y la ampliación de viejos esquemas coloniales y patriarcales: si en la época colonial latinoamericana los europeos habían representado a las Américas como una mujer con un cesto lleno de frutas en los brazos, los estadounidenses la representaban en el siglo XX como una mujer con un sombrero de frutas en la cabeza—el propio icono cinematográfico de Carmen Miranda. Como lo subraya Solberg en el documental, los Estados Unidos necesitaba dominar durante la Segunda Guerra Mundial los mercados latinoamericanos y aprovechar sus materias primas para su propio beneficio nacional. En ese contexto, Carmen Miranda figura simplemente como otro tipo de materia prima (Podalsky 415). En turno, la importada actriz sufrió fuertes críticas por parte de la sociedad elitista brasileña: de un lado, la veían como una estrella fabricada por las políticas populistas del Estado Novo del presidente Getúlio Vargas y, de otro, la consideraban el instrumento de la política panamericana del presidente Franklin Roosevelt.

Getúlio Vargas contribuyó a la creación y la elaboración de cierta identidad brasileña que fomentaba un fuerte colorido nacionalista. El mismo Vargas se mantuvo como protagonista de la escena política por más de dos décadas. Durante su dictadura de 1930 a 1945, reorganiza las fuerzas armadas y la

economía así como impacta el intercambio internacional y las relaciones extranjeras. En 1937 consolida el Estado Novo, prohíbe los partidos políticos y disuelve los cuerpos legislativos, y aplica la censura a los medios de comunicación. Bianca Freire-Medeiros marca el dominio gubernamental y el impacto cultural: “The regime’s propaganda touted state paternalism and protection and depicted Vargas as the benefactor of the working classes. In this context, samba became accepted as a national signature and racial fusion was seen as a positive of Brazilian culture and society” (23). El gobierno promovió una fusión racial de lo brasileño.

Mientras tanto, en Estados Unidos, Franklin Roosevelt reanuda la Good Neighbor Policy y pide a Hollywood que participe en la lucha contra una percibida amenaza nazista. Dentro de ese contexto, se debe considerar la aparición, el surgimiento y la importancia cultural del ícono transnacional que es Carmen Miranda. Freire-Medeiros observa, “If the ‘Brazilian Bombshell’ became the highest-paid entertainer in Hollywood in 1942 (a time when Latin America artists were usually underpaid) it was primarily because she represented a strategic link between South and North Americans, impersonating all the Rositas and Carmelitas who, according to the United States imagination, peopled every piece of land south of the Rio Bravo” (23). Esto trae luz, una vez más, a la iconización comercializada de Carmen Miranda, así como a un implícito estereotipo.

Dentro de la sociedad brasileña, Carmen Miranda ya estaba, desde tiempo atrás, en la lista de socios estratégicos de Vargas. Es decir, el presidente se apoyó

en una saliente industria cultural para promover como solidaria su política nacional. Efectivamente, el cine brasileño, al igual que la nueva generación de cantantes dispuestos a tematizar el tema brasileño, “were seen as the perfect media to spread the ideology of the new government” (Freire-Medeiros 23). Desde la perspectiva del régimen, se contaría con Carmen Miranda para promover la imagen del Brasil: la actriz personificaría la tierra de la democracia, el café y la alegría. Por otro lado, en los Estados Unidos de los 1940, los directores de los estudios de Hollywood “were boarding the Latin American bandwagon. Men like Darryl Zanuck, head of Twentieth Century Fox had long cultivated friendships with politicians in Washington” (Enloe 125). Por eso, cuando el presidente Franklin Roosevelt reinaugura la Good Neighbor Policy para con América Latina, los empresarios que manejaban la industria de Hollywood estaban listos para apoyar con su participación la campaña del gobierno estadounidense. Se trataba de sustituir la práctica militar e imperialista de los EE.UU. ante América Latina con la colaboración diplomática.

Desde los principios de su régimen político, Vargas favoreció la carrera artística de Carmen Miranda. Ella había logrado el éxito interpretando “‘black’ samba and other Afro-Brazilian cultural manifestations into forms acceptable by white audiences worldwide” (Freire-Medeiros 23). De hecho, los roles que personifica Carmen Miranda en Hollywood siempre invocan una imagen del Brasil como un lugar exótico, extravagante y tropical—de origen africano. Por otro lado, la elite brasileña no veía esa imagen de manera favorable. Los críticos brasileños reclamaban que los personajes que interpretaba Miranda eran una

imagen alegórica construida por Estados Unidos para el propio consumo norteamericano: el país estadounidense representaba al Brasil como una región “still in its childhood, in which passion prevailed over reason, and in need of guidance from the U.S.” (Freire-Medeiros 24). Asimismo, Freire-Medeiros señala la complicidad inherente a la imagen alegórica de una figura brasileña bajo contrato: “As fast as Miranda’s fame and success increased abroad, so also did the dissatisfaction of some in Brazil with the image of a carnivalised nation which she was popularizing internationally through her stage musicals and especially films” (24). De hecho, Solberg examina tal popularidad dentro de un contexto transnacional.

En una reconsideración de la labor de Carmen Miranda en Hollywood, Solberg propone que la actriz era el icono del Brasil y que su producción cinematográfica y cultural no resultó tan mal “for a Portuguese girl” (*Bananas*). Enseguida, marca lo importante de la trayectoria y la decisión de Carmen Miranda en aceptar el contrato para trabajar en Hollywood: a fines de los 1930, la actriz ya era favorecida por Getúlio Vargas; en 1939, llega al Brasil el yate Normandy con Lee Shubert, éste visita al Casino Urca y ve en Carmen Miranda una imagen “pregnant with promise” (*Bananas*); a la siguiente noche, el empresario invita a Carmen al yate, y días más tarde, firmaron un contrato para que Miranda se presentara en Broadway—un logro inusual para una artista latinoamericana, y es más, el presidente Getúlio Vargas tuvo que interceder para que Carmen Miranda se pudiera llevar a su banda musical si no se rompería el convenio. En

retrospectiva, tal decisión de trabajar en Hollywood fija el inicio de la conciencia transnacional de Carmen Miranda.

En unas subsiguientes escenas, la cineasta Solberg presenta en el documental imágenes de Carmen Miranda con una bolsa de café la cual promociona un producto nativo del Brasil. De esa manera la narradora marca una función transnacional explícita de la actriz: “She will be a good ambassador” (*Bananas*). Teniendo en mente que la actriz representa al Brasil en el extranjero, *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* yuxtapone imágenes de la Segunda Guerra Mundial con unas imágenes del presidente Roosevelt y el dictador Getúlio Vargas donde ambos firman un convenio entre los dos países. Como Estados Unidos necesitaba apoyo internacional y materias primas para triunfar contra el Eje Alemania-Italia-Japón, Carmen Miranda se convirtió en la musa—el icono—de la Política del Buen Vecino en toda América Latina, inclusive para Puerto Rico y Cuba. De hecho, para marcar tal notorio papel, la narradora Solberg relata un recurrente sueño íntimo donde personalmente se encuentra adentro de un cuarto lleno de papeles y ve una caja específica con una etiqueta, que contiene los años 1939-1955 y el nombre de Carmen Miranda.

Sin embargo, notando que en aquella época las imágenes ya se podían ver en un nuevo y llamativo tecnicolor, la narradora Solberg señala también: “Carmen was Brazil’s raw material” (*Bananas*), lo cual marca una explotación a nivel de género. Solberg agrega que parte del icono que se creó de Carmen Miranda para América Latina durante la Segunda Guerra Mundial se hizo con base en una idealización o imaginario procedente de EE.UU. En particular, se da una

invención en Hollywood anclada y categorizada de los países al sur del Río Grande. Hollywood siempre ha sido el creador y emisor de los imaginarios sobre el *otro* tercermundista. No obstante, detrás de la cámara Carmen Miranda subvertía el poder nacional estadounidense y la hegemonía cultural de Hollywood.

F. El icono deconstruido: discurso transnacional liberatorio

A continuación, acudimos al planteamiento de Jamil Khader respecto una matriz transnacional la cual permite a las feministas del Tercer Mundo multiplicar sus prácticas culturales de (dis)identificación, desplazando y posicionando simultáneamente a ciertas feministas en varios espacios translocales así como al centro y al margen de ambos lo local y lo global (17). De hecho, dentro de tal matriz se mueve el sujeto transnacional en los espacios locales y globales, y además, se facilitan la contextualización de los desplazamientos y los acompañantes efectos como parte del imaginario transnacional respecto a los sujetos bajo estudio: Carmen Miranda y Helena Solberg.

En su estudio “Star in the House of Mirrors: Contrasting Images of Carmen Miranda in Brazil and the United States” (2006), Bianca Freire-Medeiros propone la creación de una imagen provisional basada en “the aesthetic and political implications of Carmen Miranda’s emergence as an international celebrity in the representation of Brazil worldwide” (21). En específico, la vida y la carrera de la actriz proyectan una ambivalencia tocante a la interpretación y la apropiación de su imagen en ambos países (Freire-Medeiros 22). Es decir, se

necesita ir más allá de la imagen del momento asociada a la figura de Carmen Miranda.

La carrera de la actriz y cantante brasileña apunta a una trayectoria donde la máquina reproductora de celebridades—Hollywood—fabrica un estrellato internacional—el icono brasileño transnacional—impuesto sobre una persona genuina. Muchos críticos señalan que la vida personal y pública de Carmen Miranda era una paradoja. Por ejemplo, Freire-Medeiros hace dos preguntas resonantes: “How could an epidermically white artist of Portuguese origin become the first important Brazilian performer to incorporate elements of Afro-Brazilian culture? How could someone apparently embody the totality of South and Central America despite wearing the specifically regional costume of a *baiana*?” (22). Esas preguntas se contestan en el filme bajo estudio vía varias técnicas propias del cine documental.

En la película, Solberg enfoca la cámara en las imágenes de un folleto turístico y en seguida un *voiceover* estadounidense identifica tales imágenes—las primeras creadas por los colonizadores portugueses—como las de un “picturesque Río de Janeiro” (cit. en *Bananas*). Inmediatamente, Solberg asume la voz de la narradora y pregunta: “What gets lost through the eyes of a foreigner? Would that have anything to do with Carmen? (*Bananas*). Respecto a la manipulación de la historia para cosificar a un país latinoamericano, la crítica Cynthia Enloe relata que la aerolínea Pan-American Airways promovía el turismo y la inversión vía folletos hechos en papel satinado. Se promocionaban inclusive ciudades caribeñas como la Havana y Managua: “Nicaragua’s Anastasio Somoza was invited to the

world's fair to celebrate regional democracy and progress. Latin American movie stars replaced the marines as the guarantors of regional harmony” (Enloe 126). De esa forma, se redujo la realidad latinoamericana a dictadores e imágenes exóticas.

Respecto a Carmen Miranda, se le relega a protagonizar roles cómicos en obras musicales y nunca le dan un papel principal de tema romántico. De hecho, al set del filme *The Gang's All Here* (1943)—estrenada cuatro años después de la llegada de la actriz a Nueva York—se le adorna con gigantes plátanos y fresas. El marcado role cómico de Carmen Miranda se extendía además a la vida real: para los 1940, ella ya dominaba el inglés, pero durante sus performances o actuaciones en público siempre mantenía con gran cuidado una pronunciación del inglés acentuada, “which suggested feminine naivete” (Enloe 127). Con ironía, Enloe observa, “For many Americans, during the 1940s Carmen Miranda became a guide to Latin culture” (127). Afirma a continuación que Carmen Miranda llega a personificar una cultura “full of zest and charm, unclouded by intense emotion or political ambivalence. Like the bananas she wore on her head, Miranda was exotic yet mildly amusing” (Enloe 127). Queda claro, así, que a Carmen Miranda se le trajo a Hollywood para asumir y continuar el papel de un *otro* exótico y cómico.

Vía *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, Solberg deconstruye el susodicho estereotipo. En las primeras escenas del documental, Solberg presenta a Carmen Miranda en Portugal—su país de nacimiento—donde la joven portuguesa monta un burro en un camino rural.⁴⁶ Vemos enseguida imágenes de una

⁴⁶ Para interpretar a Carmen Miranda, Solberg contrató a Eric Barreto, un travesti profesional brasileño. Según Darlene J. Sadlier, la imagen de Miranda “had a special appeal to males, and, like Judy Garland and other divas, [her image] has been appropriated by a gay male culture” (227).

procesión religiosa donde la gente camina llevando el estandarte de una virgen y, luego, se enfoca en una sombra perfilada la imagen de Carmen Miranda en la pared de una iglesia. De esa manera, Solberg mina la reducción a estereotipo del icono asociado a la actriz: se traslada a Portugal, para marcar su origen transnacional y se le eleva el estatus personal vía una comparación con la Virgen de Fátima. A continuación, *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* contextualiza la descendencia portuguesa y brasileña de la actriz. Primero, la narradora Solberg informa que Carmen Miranda nace en Portugal el 9 de febrero de 1909, el padre era barbero, la madre trabajaba como costurera y el nombre de nacimiento de era Maria de Carmo. En subsiguientes escenas que toman lugar en Brasil, Solberg presenta imágenes fotográficas de Carmen Miranda, y Aurora, la hermana de la actriz, comenta que su hermana siempre estaba lista para ser fotografiada. Aprendemos, además, que fue durante su juventud que la actriz se autonombra Carmen Miranda.

Para reconocer la importancia de Carmen Miranda en Hollywood y su verdadera vida como profesional, Solberg exhibe varias imágenes de la ciudad y entrevista a César Romero y a otras estrellas de cine. Romero era uno de los famosos actores latinos sobresalientes de aquella época. En su entrevista, Alice Faye declara que no había nadie como Carmen Miranda. Jeanne Allen recuerda que Carmen tenía magia y no quería ser domesticada. De esa forma, Solberg deconstruye la imagen hollywoodense de Carmen Miranda como una cómica exótica e ingenua. Enseguida vemos imágenes de la actriz baiana donde baila feliz y contenta. En otra escena, César Romero narra una anécdota donde recuerda que

Carmen Miranda era “shy about kissing on screen” (*Bananas*); ante eso, Romero le dice a ella que eso es lo que hacen los artistas en las películas. Para cerrar esta sección del documental, Solberg muestra imágenes de un filme donde Carmen Miranda actúa al lado de César Romero y éste la besa frente a la cámara.

Para deconstruir aún más el estereotipo hollywoodense de Carmen Miranda, la directora Solberg muestra imágenes de la casa en Hollywood que pertenecía a la actriz. A continuación nos enteramos que Miranda trasladó a su familia entera a Hollywood y su madre la acompañaba a todo lugar. Carmen Miranda sabía que, a diferencia de la invención cinematográfica, ella vivía una vida profesional y, en entrevistas, solía decir las realidades de Hollywood para explicar ciertos comportamientos de los artistas. Por ejemplo, en una entrevista Carmen señala que el cabello debajo del turbante en su cabeza no es una peluca, sino el suyo propio, pero que lo traía de color rubio porque “Hollywood always bleaches [one’s] hair” (cit. en *Bananas*). De una manera honesta, señala así la homogenización de Hollywood—algo característico de la sociedad estadounidense. En otra parte del documental, Solberg exhibe imágenes tomadas de un vídeo casero donde Carmen Miranda está pintando un autorretrato. A pesar de ser la *novelty act* o atracción exótica fenomenal (*Bananas*), la actriz tenía una gran conciencia de su trabajo profesional y ocupaba su inteligencia en actos no imaginados por el público estadounidense.

G. La nueva sociedad liberada

Para identificar los rasgos de una sociedad liberada, utilizamos la teoría feminista transnacional como propuesta por Jamil Khader ya que tal discurso

crítico habita en un espacio multidimensional donde lo local y lo global se encuentran mutuamente entrelazados y no pueden separarse fácilmente durante la formación de múltiples subjetividades (18). Además, valiéndose del planteamiento teórico de Chandra Talpade Mohanty respecto una comunidad transnacional imaginada, sugerimos que Carmen Miranda estableció alianzas basadas en cuestiones políticas. Esas alianzas se desarrollan, además, vía formas políticas de resistencia a la dominación, surgiendo comunidades imaginadas lideradas por parte de mujeres con historias desiguales y localidades sociales entrelazadas (Mohanty 47).

Las últimas escenas del documental concretizan tales planteamientos teóricos. Primero, Solberg muestra una foto donde aparecen juntos su propia madre y Eric Barreto, el travesti que personifica a Carmen Miranda en el filme. Luego como narradora comenta, “My mother reconciled with Miranda’s persona and everything is fine with her” (*Bananas*). Eso indica que, al centrarse en una actriz feminista transnacional, el documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* puede llevar a una reflexión y a una reconsideración del icono transnacional por parte del público elite brasileño así como del estadounidense. De los roles cinematográficos, aunque mediatizados por el exotismo, y de la desmitificación de tales roles vía nuevas imágenes locales y globales en el documental, han resultado nuevas y múltiples subjetividades que pueden llevar a alianzas transnacionales. A nivel de la resistencia contra la dominación gubernamental y hollywoodense, los actos de resistencia por parte de Carmen Miranda, como el incluir a la banda de músicos brasileños en su contrato y el

revelar en público la homogenización angloestadounidense de Hollywood, ilustran la posibilidad de una nueva sociedad basada en la solidaridad política consciente y no un esencialismo.

A nivel transnacional, la actriz impactó tanto a la sociedad brasileña como a la estadounidense. En el Brasil de los 1930, Carmen Miranda exhibía tendencias feministas: “she took care of her own career, drove cars, smoked, laughed out loud and swore at a time when the common belief was that women were born destined to become subordinate, disciplined housewives” (Freire-Medeiros 26). Por otro lado, el Estado normaliza las escuelas de samba e inicia la nacionalización de una música antes culturalmente marginada. Respecto la mujer brasileña, los temas del carnaval incorporaron símbolos femeninos y seleccionaron a la mujer baiana como representante nacional de la parada. En EE.UU. Carmen Miranda logró un éxito rotundo como las espectadoras y los espectadores pueden verlo documentado en el filme. A nivel de historias desiguales y localidades sociales entrelazadas, Solberg destaca el nacimiento de Carmen Miranda en un Portugal rural; como transmigrante, se convierte en el icono brasileño mejor pagado y codiciado de Hollywood—una marcada subjetividad transnacional. De hecho, la actriz impuso su propia moda híbrida—una mezcla de diferentes elementos regionales (McElroy)—cuyo origen era afrobrasileño: para los 1940, los turbantes, que utilizaba Carmen Miranda para personificar su rol artístico, eran muy populares entre las damas de la clase media estadounidense. Así, la cultura local de la baiana y de la carioca se había globalizado. En 1949, al caducarse su contrato con Fox, Carmen Miranda produjo

su propia película *Copacabana* (1947). En tal filme ella protagoniza un doble papel—una mujer rubia y otra al estilo tradicional. Además, por primera vez pudo llevar el cabello suelto.

En 1997, el alcalde de Rio de Janeiro le otorgó a Carmen Miranda la prestigiosa insignia de honor. Tal honor solamente se le da a las personas que, a pesar de no haber nacido en Rio, se les considera parte fundamental de la historia y la cultura de la ciudad: “Finally, Carmen Miranda was being elevated to the category of national symbol, just as the Tropicália Movement tried to do with her images in the 1960s” (Freire-Medeiros 27). Carmen Miranda corporizó la imagen marginada de la mujer afrobrasileña y tal *performance* o actuación la elevó al estatus de símbolo nacional.

H. El clasismo rechazado

Para rechazar el clasismo dentro de la sociedad brasileña y estadounidense, Carmen Miranda subvirtió varias tradiciones generacionales. Por ejemplo, Carmen Miranda necesita a su banda de músicos y como parte del contrato y las condiciones para actuar en Broadway exige su inclusión: “the so-called *Bando da Lua*. Composed of middle-class light skinned young Brazilian men” (Freire-Medeiros 22). A Miranda, la banda le daba el apoyo emotivo y musical que ella necesitaba. La directora del documental Helena Solberg hace un rechazo similar. Para distanciarse ella misma de una posición elitista, utiliza un vídeo casero, filmado durante los 1920 por uno de sus tíos, donde se muestran imágenes de las actividades preferidas de la clase élite brasileña, cuyos miembros nunca se mezclaban con los de la clase obrera ni con los afrobrasileños. Por su

parte, Solberg se distancia de tal posición elitista y marca su labor entre los marginados. En ambos casos las dos mujeres—Miranda y Solberg—optan por incluir a miembros de la clase baja en su vida personal y profesional.

Como nos enteramos vía el documental, Carmen Miranda era ya todo un éxito antes de ser descubierta por Lee Shubert. Trabajaba con los músicos más influyentes del Brasil y había hecho nacionalmente popular una música marginada: introduce la “samba, still marginalized among Brazil’s socially dominant white elites as belonging to Afro-Brazilian communities, into the most sophisticated, and privileged ballrooms” (Freire-Medeiros 23). Se apropia asimismo de la imagen local de la baiana y la proyecta, a nivel global, como un símbolo transnacional brasileño: “These Afro-Brazilian women, part of the Carioca scene since Imperial times, were known for selling their *acarajés* (an Afro-Brazilian dish) and providing color to the carnival parades” (Freire-Medeiros 23). Es decir, Miranda adopta y representa personalmente tal identidad, elevando a un papel más allá del paisaje local característico de la Carioca o de la bahía. De hecho, su primer traje de baiana “had an image of the Sugar Loaf⁴⁷ stamped on a white shirt” (Freire-Mederios 23). Observa Freire-Medeiros, “In this and similar ways, Carmen Miranda was to have a significant influence in promoting a much more multi-ethnic image of Brazilian national identity than had previously been the case” (Freire-Medeiros 23). A fin de cuentas, Miranda elevó el estatus de la música y la cultura afro-brasileñas al popularizarlas dentro y fuera del Brasil.

⁴⁷ Se trata de la montaña do Pão de Açúcar o Pan de azúcar. Véase el siguiente sitio de web: http://www.starnews2001.com.br/bondinho_rio.html

Según Freire-Medeiros, de la labor hollywoodense de Carmen Miranda, surge una paradoja. Afirma la crítica, “Was not this an image of Brazil as the kingdom of samba, joy and mulattos, an image built by various ‘indigenous hands’ during the 1930s and projected in several songs, considered ‘truly Brazilian’? *Aquarela do Brasil*, the ‘national hymn’ composed by Ary Barroso and included in Disney’s *Saludos Amigos* (1943) (24). En particular ese filme promueve un país de árboles de coco y *mães-pretas* o madres prietas pero, sobre todo, de la tierra de la samba y el tambourine. Para ello, *Saludos Amigos* mezcla acción en vivo y animación con animales, apareciendo en el filme por primera vez “Joe Carioca, a swell and talkative parrot that was to become very popular among Brazilian audiences” (Freire-Medeiros 24). Por su lado, bajo la dirección de Nelson Rockefeller, el objetivo de The Walt Disney Studios era presentar un producto que combinara el entretenimiento y la historia de América Latina mientras que incluía una imagen elogiadora del Estado Novo. A pesar de que el personaje Joe Carioca exalta a un *malandro* o pícaro típico, el cual supuestamente siempre está dispuesto a irse de fiesta en vez de trabajar, el filme en su totalidad

was seen by the Brazilian government as a positive portrayal of Brazil, not least because no black actors were invited to participate in it. The Brazilian stand at the New York World’s Fair, built by highly revered Modernist architects, also evoked this image of a ‘tropical paradise’ combining green walls, tropical flowers and the smell of coffee. These images of Brazil presented in such artistic statements were never questioned internally; mostly the opposite, as they came to be known as ‘authentic expressions’ of the ‘Brazilian soul.’ (Freire-Medeiros 24)

Tal parece que, mientras el estereotipo del Brasil se produzca bajo un supuesto buen sentido, los brasileños no lo cuestionan ni lo encuentran ofensivo, especialmente si no se utiliza a brasileños con rasgos africanos pronunciados. En un asunto relacionado, en el estudio *Brazil Imagined: 1500 to the Present* (2008) Darlene J. Sadlier señala lo siguiente: en el 1942 Rockefeller le otorga un millón de dólares a la compañía RKO para financiar un proyecto encabezado por Orson Welles (215). Welles se trasladó al Brasil y empezó el rodaje de *It's All True* (1942). Sin embargo, la película “mapped out a very different kind of Latin American film” (Sadlier 215) y no se terminó de rodar el filme porque “Welles was ‘introducing’ North Americans to a racially integrated and largely poor, black, and mixed-race society” (216) y ni el Brasil ni Estados Unidos querían ese tipo de propaganda. De hecho, según Sadlier, “As two of Hollywood’s chief goodwill ambassadors of the period—one who traveled to Brazil and the other who traveled to the United States—Welles and Miranda projected different images of Brazil to their largely North American audiences” (215). En efectivo, Carmen Miranda representaba y corporizaba lo afrobrasileño dentro de las comedias musicales de moda en el Hollywood de los 1940.

De regreso al filme *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, la crítica contra la actriz aumenta. De los medios, un comentarista señala que los hombres “were dazed and the women confused” (cit. en *Bananas*). En esta parte del documental, vemos la llegada de Carmen Miranda a Estados Unidos donde da su primera entrevista y los medios de comunicación hacen burla de su habla en inglés. Como dicho anteriormente, a su arribo neoyorquino la actriz no hablaba

bien el inglés y, según Solberg, ésa es la impresión e imagen que se quedó con el público estadounidense. La narradora nos comunica su sorpresa ante tal imagen porque, como lo revela el documental, ésa no era la verdadera Carmen Miranda.

De hecho, Carmen Miranda nunca ventilaba sus problemas y solamente sus amistades más cercanas conocían sus verdaderos pensamientos y posiciones. En una carta a su amigo Amoranei, la verdadera Carmen comenta sus sentimientos: los brasileños de clase media-alta no creían en su éxito basado en la música samba porque “eso era cosa de negros” (*Bananas*); ella no merecía tanta admiración porque no era un científico ni tocaba música clásica, y sin embargo, la actriz, con un sonado contrato de Hollywood, se consideraba del pueblo. Después de consagrarse como estrella internacional, Carmen Miranda regresa al Brasil y se presenta en el Casino Urca: saludó al público de clase alta en inglés y recibió únicamente silencio; por ello, se sintió humillada. La narradora Solberg explica que la clase élite brasileña la creyó norteamericanizada y que ya no era “nuestra Carmen” (*Bananas*); habían hecho así un juicio severo contra Carmen pero sin fundación. Para dramatizar esa contradicción, Solberg exhibe imágenes del travesti que representa a Carmen Miranda en el documental y éste canta una canción donde reclama, “Dicen que volví americanizada” (*Bananas*). De esa forma, la directora desafía a los brasileños que condenaron el gran logro de llevar parte de la cultura brasileña a otros países.

En una subsiguiente sección de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, Solberg entrevista a otra eulatina que también tuvo impacto en Hollywood: la neorriqueña Rita Moreno. Ella protagoniza el papel secundario de

María en *West Side Story* (1961) de los directores Jerome Robbins y Robert Wise. Al igual que Carmen Miranda, Moreno señala que las artistas latinas se cansan de que se les pida vez tras vez hacer el mismo personaje estereotípico. De hecho, la actriz neorriqueña dejó de trabajar en Hollywood hasta que no le ofrecieran un papel sin estereotipo. Carmen Miranda no es la primera actriz latina, ni la última, de la cual Hollywood desarrolló y presentó una imagen exótica e ingenua del *otro* tercermundista. Eso y la necesidad de combatirlo es el mensaje al centro del documental de Helena Solberg.

I. Localidad y globalización: nueva identidad brasileña

Carmen Miranda nace en Marco de Canavezes, Portugal, en el año 1909, pero cuando era pequeña, junto con sus padres y su hermana, inmigraron al Brasil. En el nuevo país su padre establece un negocio donde vende frutas al por mayor (Enloe 124). Por su parte, cuando creció Carmen Miranda decidió incursionar en el campo de la música brasileña. Al protagonizar cierta imagen en EE.UU., Carmen Miranda promueve la samba, un estilo de música con orígenes afrobrasileños, y además, utiliza una vestimenta surgida de las mismas raíces. Nuestro trabajo tiene el propósito de analizar el icono que personificó Carmen Miranda desde otra perspectiva y en base a los rasgos transnacionales que ambas la actriz y la directora Helena Solberg exhiben. Acudimos a la propuesta de Mohanty la cual reconoce que ciertas coaliciones se basan en cómo se entienden las categorías sociales de raza, clase y género. Tales alianzas dependen de los lazos políticos desarrollados por algunas mujeres históricamente localizadas en un espacio específico y las luchas en las cuales ellas deciden participar. De hecho,

Solberg logra forjar lazos con base en comunidades imaginadas los cuales ella misma construye vía el desarrollo de un imaginario brasileño transnacional. Mohanty diría que la ideología sobre el ser mujer tiene tanto que ver con la clase y la raza así como con el género. Por eso, lo importante para Mohanty son las prácticas que utilizan las mujeres para dar sentido a su vida. En el caso de Solberg, *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* sobresale como ese tipo de práctica mohantiana. Asimismo, a Mohanty le preocupa la manera en cómo esas prácticas afectan tanto a la sociedad en la que viven las mujeres como a los vínculos transnacionales que se puedan crear con otras féminas. Por ejemplo, en el documental Solberg presenta a Hedda Hopper—locutora de la radio muy importante en Hollywood durante la época de Carmen Miranda—quien fue la primera en señalar el estrellato de Carmen Miranda al describirlo de la siguiente manera: “Miranda fever is sweeping the nation which could be seen on display on mannequins, shoes, jewelry—she is a vogue” (*Bananas*).

En el documental Solberg utiliza el *voiceover* para narrar un corto vídeo familiar de Carmen Miranda donde ésta baila descuidadamente con sus amigos y su familia. Al mismo tiempo, como narradora, Solberg nos llama la atención, “Her identity would be questioned once again” (*Bananas*). Sin duda alguna, la identidad de Carmen Miranda siempre va a ser cuestionada y problematizada. No obstante, éstos son precisamente los riesgos que enfrentan los sujetos transnacionales que, a la vez, son parte del desarrollo de un notorio imaginario transnacional. Con el simple hecho de haber nacido en Portugal, la identidad de Carmen Miranda ha sido y será puesta en tela de juicio. Por ejemplo, en el

documental Solberg entrevista a una prima de Carmen quien le dice que la actriz y su familia eran portugueses y no brasileños. En otra parte del documental, Solberg entrevista a Estela, ex sirvienta de Carmen Miranda, quien comenta que todos los brasileños en Los Ángeles siempre la procuraban. Carmen Miranda nunca se olvidó de los brasileños; ella fomentó y mantuvo unos fuertes lazos con la comunidad brasileña durante su estadía en Estados Unidos.

Carmen Miranda logró posicionarse como una actriz importante para un renombrado estudio de Hollywood. Era “a great draw for [Twentieth Century] Fox” (*Bananas*) y no la dejaron hacer otra cosa que actuar y bailar. La actriz ganó mucho dinero para la compañía de entretenimiento Fox. Fue la mujer latina mejor remunerada de esa época. Una compañera de Carmen Miranda cuenta que el productor artístico Daryll Zaneck—asociado con Twentieth Century Fox—trató de manipular a la actriz. Sin embargo, Carmen Miranda le pidió al productor que le tuviera consideración porque si no, ella iba a perder su inglés acentuado, lo cual significaba menos dinero para Zaneck. Así es cómo los ingresos económicos de la intérprete brasileña eran unos de los más altos de esa época y por lo cual podía subvertir el poder y carácter dominante del empresario estadounidense.

De hecho, seis meses después de llegar a EE.UU., Carmen Miranda dejó sus huellas en la acera del Chinese Theatre de Hollywood. Al terminar de imprimir sus manos en el cemento, la actriz comentó que pensaba mucho en el Brasil. A pesar de ser una mujer latina, rica y altamente valorada política y económicamente por ambos países, Carmen Miranda siempre le recordó a la audiencia estadounidense su origen brasileño y la importancia de su país. En el

documental, Solberg nos muestra una escena de la actriz brasileña donde, en un programa de televisión, Carmen Miranda trata de explicar su origen brasileño y la razón detrás de su manera de hablar con acento extranjero. Sin embargo, el conductor le pide con cierta rudeza que hable en inglés, “You are talking to Americans you need to speak English” (cit. en *Bananas*). Para ese instante, los brasileños ya no la consideran brasileña. En otra escena, un amigo comenta que Carmen Miranda tenía que reírse de sí misma para poder sobrevivir en Hollywood.

En un tema relacionado, Solberg entrevista a un fotógrafo de Hollywood quien dice que Carmen se comunicó con él porque estaba encargado de tomar fotos de glamor para las actrices. Sin embargo, el fotógrafo no la considera glamorosa a razón de los personajes que ella interpretaba en la pantalla grande. Esta anécdota es importante porque Carmen Miranda reconocía personalmente su valor artístico a pesar de que otras personas no lo hicieran; además, la actriz señalaba siempre que no podía cambiar su personaje porque su negocio eran los plátanos: “Bananas is my business” (cit. en *Bananas*). Ciertamente, el negocio de Carmen Miranda y el de los productores de Hollywood era un “[m]oney making thing” (*Bananas*). Es decir, la única manera en que Miranda podía hacer dinero para Fox, era vía su representación cinematográfica de la mujer exótica con el sombrero de frutas.

La importancia de la actriz se ve claramente hasta en el letrero de una calle que aparece en *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*. La calle se llama Carmelita y, al letrero, le siguen varias fotos donde aparecen Carmen Miranda y

David Sebastián, su único esposo. El día que la actriz falleció, velaron su cuerpo en Beverly Hills—una vecindad para gente altamente adinerada. Amigos, artistas y familiares, entre otros, despiden a Carmen Miranda cuando su ataúd sale de los Estados Unidos. Por su parte, el viudo David acompañó el cuerpo de Carmen Miranda a Río de Janeiro. El féretro iba abrigado con la bandera del Brasil y la gente del pueblo recibe a Carmen Miranda con gran emoción pública. Como narradora, Solberg la conmemora, “She couldn’t meet all the different expectations people had for her. She couldn’t be the perfect symbol of our national hopes and aspirations. After all she was an artist whose talents were used by many for many different ends” (*Bananas*). Es decir, la cineasta hace énfasis en la dolorosa dualidad que Carmen Miranda vivió como sujeto transnacional. Fue su muerte lo que les recordó a los estadounidenses y a los brasileños el valor cultural transnacional de la célebre actriz.

Conclusión: nuevo imaginario transnacional

La carrera artística de Carmen Miranda ascendió durante la Segunda Guerra Mundial. El momento en que el gobierno estadounidense reconoció que era vital reinaugurar y mantener la diplomacia amistosa hacia los regímenes en América Latina, los directivos de las agencias gubernamentales animan a la industria del entretenimiento a promover a actores latinos y a popularizar la música latina. Ese contexto hace posible la transformación transnacional de Carmen Miranda a nivel mundial. En las últimas escenas de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* vemos la imagen de la actriz—interpretada por el travestí—y Solberg narra, “I know she went away, but we still perpetuate her cult

as part of Brazilian mythology” (*Bananas*). Se quedará para siempre en el mundo el icono transnacional de la mujer baiana y carioca personificado por Carmen Miranda con un turbante y un vestido de llamantes colores. Así para cerrar el documental, Solberg incluye un comentario del compositor Heitor Villa-Lobos:

Carmen Miranda carried her country in her luggage, and taught people who had no idea of our existence to adore our music and our rhythm. Brazil will always have an unpayable debt to Carmen Miranda. (cit. en *Bananas*)

Desde nuestra introducción, partimos de un análisis feminista transnacional que reconoce la importancia de recuperar y reescribir la historia de la mujer. Según Mohanty, tal proceso crítico resiste y reinterpreta las perspectivas hegemónicas y, además, posibilita reescribir y asentar la borrada historia fémica para dar lugar al desarrollo de una concientización política y una identidad autónoma (78). De esa forma, la teoría de Mohanty ofrece una definición más coherente sobre el transnacionalismo con base en que se subraye la subjetividad y la facultad intelectual de la mujer del Tercer Mundo. Mohanty afirma una identidad política que nace de una alianza global única históricamente situada en una localidad específica. De hecho, ocurre una apertura en los espacios intersticiales y sus propios desplazamientos. Tal apertura logra el desarrollo de una resistencia donde se centra la lucha de la mujer y la coloca a primer plano como claramente es el caso de Carmen Miranda.

Por su parte, la propuesta de Stephen ofrece un modelo innovador para reconceptualizar la manera en cómo los inmigrantes de diferentes lugares pueden ser esencializados y estereotipados en relación con la cultura latina. Tal

reconceptualización logra situar históricamente una definición sobre cómo la gente es insertada en relaciones de poder (Stephen 45). De hecho, vía un examen crítico de la historia de ambos países—el Brasil y Estados Unidos—vemos el papel principal que jugó Carmen Miranda durante los 1930 y 1940.

Asimismo, Khader propone que el feminismo transnacional se utilice como una matriz al centro de un surgido espacio cultural. Dentro de tal espacio, las personas manifiestan una continua subjetividad respecto a formar parte de su patria de origen o sustituirla por una imaginada. Además, este espacio lleva a un imaginario transnacional, que logra ampliar las prácticas culturales desplazadas y segregadas que favorecen a la disolución de fronteras claramente localizadas dentro y entre los países (Khader 17). En tal espacio se logra un imaginario transnacional que reconfigura al feminismo tercermundista con respecto a fronteras cambiantes y a espacios sociales provisionales. De hecho, en ese espacio se reinscriben sitios de desplazamiento en relación a las redes locales y globales mientras se mantiene una crítica de la función capitalista, de la explotación y la hegemonía imperial (Khader 18). Por su parte, Carmen Miranda fue instrumental en la creación de un nuevo espacio cultural al convertirse en la actriz transnacional más codiciada de su época. Vía su *performance* de la mujer afrobrasileña, Carmen Miranda exhibe una continua subjetividad y en este nuevo espacio desarrolla un imaginario transnacional que logra ampliar las prácticas culturales desplazadas y segregadas en el Brasil y en los Estados Unidos.

CAPÍTULO 6

EL IMAGINARIO TRANSNACIONAL EN EL CINE EULATINO Y LATINOAMERICANO: UNA PRODUCCIÓN CULTURAL ARRAIGADA Y RESONANTE

Al emprender la tarea dual de estudiar las obras y aplicar la teoría transnacional a los documentales *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994) de Frances Negrón-Muntaner, *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994) de Lourdes Portillo y *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1994) de Helena Solberg, enfrentamos a los pocos estudios académicos sobre las directoras y sus filmes y la necesidad de buscar un método crítico apropiado. Dos años de ardua tarea y tenemos ahora esta disertación. A continuación discutimos nuestros esfuerzos así como los logros de las cineastas seleccionadas y se plantean asimismo posibles estudios futuros.

Nuestro trabajo partió de las siguientes dos preguntas básicas: ¿por qué analizar estos textos filmicos? y ¿cómo logran éstos influir en el imaginario transnacional? Se examinaron enseguida las protagonistas centrales a las tres películas con el objetivo de mostrar cómo cada documental configura el imaginario transnacional respecto a los conceptos de historicidad, identidad, feminismo, hispanidad y latinidad. En los tres filmes, se exploró la manifestación de estos conceptos, y se aclaró la complejidad de significado a varios niveles: el género, el sentido de hogar/patria y la comunidad para llegar a un mejor entendimiento sobre el surgimiento y el desarrollo de un imaginario transnacional.

Los logros de las cineastas

En su estudio *Postnationalism in Chicana/o Literature and Culture* (2009), Ellie Hernández propone que la literatura y cultura chicana no es totalmente transnacional ni global, sino que más bien está compuesta de textos culturales en donde la conexión entre dos naciones juega un papel central y vital (15); de esa conexión surge una crítica de la visión cultural nacionalista, lo cual determina a nivel fundamental la producción cultural chicana (20). Empero, a nuestro parecer tal afirmación crítica margina un corpus literario y creativo transnacional. De hecho, existe una numerosa producción cultural chicana y eulatina cuyos textos exhiben un espacio anclado a dos sitios nacionales y un sujeto que actúa en ambas culturas.

La producción cinematográfica eulatina es muy diversa y dentro de tal diversidad existen documentales que ocupan un espacio donde la protagonista se mueve en dos o más países. De hecho, Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg han realizado películas donde tratan las luchas sociopolíticas dentro y fuera de Estados Unidos, es decir, unas luchas ancladas a dos sitios nacionales. De manera transnacional, las tres practican la solidaridad para conectar tales luchas y actúan en solidaridad con cineastas oriundas de países del llamado Tercer Mundo; de hecho, esa solidaridad la expresan las protagonistas de cada filme. Por lo tanto, ha sido necesario hacer un estudio de la visión transnacional presente en las obras de las directoras bajo consideración, acercándonos y definiendo el transnacionalismo particular de la mejor manera

posible. A nivel teórico, nuestros estudios han dejado claro que el transnacionalismo fue el mejor método crítico para nuestra disertación.

Como hemos aprendido vía la práctica crítica, la teoría transnacional se presta a estudiar obras híbridas surgidas de la producción étnica o nacional las cuales se transnacionalizan vía la conexión espacial como realizada por la cineasta anclada a dos espacios geográficos. Reconociendo las limitaciones de la crítica chicana en general, partimos de la contribución de Sonia Saldívar-Hall, pues su obra crítica extiende la teoría *borderlands* hacia la transfronterización. Asimismo, Ramón Saldívar lleva la misma teoría chicana al transnacionalismo. Por lo tanto, entramos de lleno al transnacionalismo de Chandra Talpade Mohanty y a la globalización y migración transnacional de Michael Smith y Luis Eduardo Guarnizo. Acudimos, asimismo, a la definición de un feminismo transnacional en Jamil Khader. Además, consideramos la teoría del cine documental como propuesta por Bill Nichols y tomamos en cuenta una breve definición sobre el cine documental de Patricia Aufderheide. Empero, de todos estos teóricos transnacionales, afirmamos y aplicamos el método de Mohanty como el central a razón de su complejidad y coherencia.

La crítica plantea la importancia de recuperar y reescribir la historia borrada de la mujer para que ésta desarrolle una identidad autónoma y una concientización contestataria; tal proceso crítico resiste y reinterpreta las perspectivas hegemónicas. De esa forma, la teoría de Mohanty ofrece un transnacionalismo con base en que se subraye la subjetividad y la facultad intelectual de la mujer de color o tercermundista; afirma, por lo tanto, una

identidad política que nace de una alianza global única e históricamente situada en una localidad. De hecho, ocurre una apertura en los espacios intersticiales y sus propios desplazamientos, donde se logra el desarrollo de una resistencia que centra la lucha de la mujer y la coloca a primer plano en el mundo.

El imaginario transnacional compartido

Como documentado e interpretado en los capítulos 3 a 5, la producción filmica de Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg nos lleva desde Puerto Rico a Nueva York, desde San Francisco a Chihuahua y desde Rio de Janeiro a Los Ángeles, situando a las tres protagonistas en un contexto transnacional y facilitando el desarrollo de un imaginario transnacional vía la representación de imágenes concretas. Además, los filmes se contextualizaron transnacionalmente dentro de un marco histórico, político, de género y cultural anclado a dos países: Estados Unidos y el del país de origen de cada directora.

El documental *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* de Frances Negrón-Muntaner se interpretó dentro de una visión nacional y transnacional. Se examinó, primero, el panorama del cine puertorriqueño isleño y neorriqueño como un continuo cultural y, a la vez, se contextualizó la producción de la cineasta Negrón-Muntaner, marcándose la relación con el inicio y el éxito de ciertas obras puertorriqueñas dentro y fuera de la isla. Se planteó asimismo cómo estas obras cinematográficas puertorriqueñas ilustran la práctica migratoria transnacional tanto como los ajustes y negociaciones que exige el retorno a Puerto Rico por parte del sujeto transmigrante.

Por otro lado, desde otra dimensión óptica de la crítica transnacional, se examinó el documental *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*, dándose primero un contexto histórico respecto a la producción cinematográfica chicana y contextualizándose la producción de la cineasta por medio de marcar la existencia y el éxito de ciertas obras cinematográficas chicanas y mexicanas las cuales exhiben un continuo cultural. Asimismo, se dio un breve recuento histórico transnacional de México y el sudoeste el cual enmarca un continuo en el progreso económico, político y social del tío Óscar y la familia de Lourdes Portillo. Desde la perspectiva de una chicana transnacional, Portillo cuestiona la tradición sexista inherente en la institución de la familia mexicana. Tal transgresión se da en los intersticios de dos fronteras nacionales estrechamente relacionados desde 1910 hasta el presente. Al cuestionar las tradiciones, Portillo crea vínculos transnacionales que deconstruyen historias familiares y posicionamientos opresivos. De hecho, Portillo reconfigura y negocia nuevos planteamientos liberatorios según una localidad dual. Asimismo, con base en un discurso contrahegemónico, la cineasta reconfigura un imaginario transnacional eulatino.

Mientras tanto, el documental *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* de Helena Solberg se analizó desde varios niveles transnacionales. Primero, se contextualizó respecto a la realización cinematográfica brasileña del Cinema Novo y su contexto histórico brasileño. Segundo, se examinó la definición del documental transnacional *via-à-vis* al interés y la práctica de la directora Helena Solberg. Tercero, se indagó en cómo *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* presenta en primer plano un icono cultural brasileño integrado a una visión

transnacional anclada a dos países dentro de una época históricamente compartida. Además, se exploró cómo la protagonista Carmen Miranda materializó dichos rasgos vía su lanzamiento global como sujeto transnacional. De hecho, Solberg explora el pasado icono transnacional de Carmen Miranda para cuestionar la reducción del mismo a la otredad, el exotismo y estereotipo, lo cual se hizo a pesar de que Miranda era la actriz eulatina y latina mejor reconocida y remunerada en el Hollywood de la época.

Posibles estudios futuros

Al cerrar este estudio, nos hemos dado cuenta de los múltiples niveles desde los cuales se puede investigar e interpretar cada obra seleccionada. Por ejemplo, se podría llevar a cabo una lectura *queer* de los tres filmes. Otro aspecto que se puede estudiar en el futuro es la recepción de cada obra en el país de origen de cada directora. Además, es importante mencionar la manera en cómo se narran los documentales: Frances Negrón-Muntaner narra *Brincando el charco* en inglés y, de vez en cuando, salpica palabras o frases cortas en español; Lourdes Portillo hace uso de subtítulos en inglés pero narra la historia en español e inglés, y Helena Solberg narra el documental en inglés, utiliza también el portugués e incluye subtítulos en inglés. De esa manera, la espectadora o espectador llega a la conclusión de que cada película fue, en verdad, realizada para una audiencia bilingüe o trilingüe.

Por ahora, hemos producido una interpretación transnacional la cual llama a la necesidad de diversificar no sólo la crítica chicana, sino la eulatina y la latinoamericana.

OBRAS CITADAS

- Aboites Aguilar, Luis. "El último tramo, 1929-2000". *Nueva historia mínima de México*. Eds. Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez et al. México: El Colegio de México, 2004. 262-302.
- Aguilar Castro, Jaditza A. "Frances Negrón-Muntaner." *Made in USA: Puerto Rican Film and Video: An Oral History Project/Cine y vídeo puertorriqueño: un proyecto de historia oral*. San Juan: Universidad de Puerto Rico. 2000. 177-90.
- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford U P, 2007.
- Augusto, Sergio. "Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to *Moonraker*." *Brazilian Cinema*. Eds. Randal Johnson y Robert Stam. Canada: Associated University Presses. 1982. 351-62.
- Bajo California: el límite del tiempo*. Dir. Carlos Bolado Muñoz. Instituto Mexicano de Cinematografía. 1999.
- Becquer, Marcos and Alisa Lebow. "Docudrag, or 'Realness' as a Documentary Strategy: Felix Rodríguez's *One Moment in Time*." *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Eds. Chon Noriega and Ana M. López. Minnesota: U of Minnesota P, 1992. 143-70.
- Black and Gold: The Latin King and Queen Nation*. Dirs. Richard Rowley and Jacqui Soohen. Big Noise Film Collective. 2000.
- Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*. Dir. Frances Negrón-Muntaner. Women Make Movies. 1994.
- Burton, Julianne, ed. "Helena Solberg-Ladd (Brazil and United States): The View From the United States." *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers*. Austin: U of Texas P. 1986. 81-102.
- Campos Brito, Cecilia. "Hacia una diaspo-América: imaginarios transnacionales en textos contemporáneos de caribeñas en los Estados Unidos". Diss. U of New Mexico, 2001.
- Canelo, María José. "Good Dances Make Good Neighbors: The U.S. Welcome Carmen Miranda." *XXVII Novos Caminhos da História e da Cultura*. Coimbra: APEAA Publications. 2006. 1-14.

- Carmen Miranda: Bananas Is My Business*. Dir. Helena Solberg. Women Make Movies. 1994.
- De Sousa Rocha, Fernando. "Carmen Mirandaesqueness: Stylizing Gender/En Gendering Style." *Cercles* 14 (2005). 59-72.
- The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*. Dir. Lourdes Portillo. Women Makes Movies. 1994.
- Duany, Jorge. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. North Carolina: The U of North Carolina P, 2002.
- Enloe, Cynthia. "Carmen Miranda on My Mind: International Politics of the Banana." *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Los Angeles: U of California P. 2000. 124-50.
- Entre la tarde y la noche*. Dir. Óscar Blancarte. Desert Mountain. 1999.
- Estrada, Leobardo F., and F. Chris García, Reynaldo Flores Macías, and Lionel Maldonado. "Chicanos in the United States." *Chicano Studies Survey and Analysis*. Eds. Dennis J. Bixler-Márquez, Carlos F. Ortega, Rosalía Solórzano Torres and Lorenzo G. LaFarelle. 2nd ed. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing, 2001. 13-29.
- Ezra, Elizabeth and Terry Rowden, eds. "General Introduction: What is Transnational Cinema?" *Transnational Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2006. 1-11.
- Foster, David W. *Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema*. Austin: U of Texas P, 1999. 103-14.
- . "This Woman Which Is One: Helena Solberg-Ladd's The Double Day." 2010. MS.
- Fregoso, Rosa Linda. *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- , ed. "Introduction." *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. Austin: U of Texas P, 2001. 1-47.
- Freire-Medeiros, Bianca. "Star in the House of Mirrors: Contrasting Images of Carmen Miranda in Brazil and the United States." *Limina*. <http://limina.arts.uwa.edu.au>. 2006.

- García, Ana M. ed. *Made in USA: Puerto Rican Film and Video: An Oral History Project/Cine y vídeo puertorriqueño: un proyecto de historia oral*. San Juan: Universidad de Puerto Rico. 2000.
- García, Ignacio M. "Backwards from Aztlán: Politics in the Age of Hispanics." *Chicano Studies Survey and Analysis*. Eds. Dennis J. Bixler-Márquez, Carlos F. Ortega, Rosalía Solórzano Torres, and Lorenzo G. LaFarelle. 2nd ed. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing, 2001. 177-83.
- García, Joaquín. *Breve historia del cine puertorriqueño*. Puerto Rico: Taller de Cine La Red, 1984.
- Herrera, Luis Felipe. *Mayan Drifter: Chicano Poet in the Lowlands of America*. Philadelphia: Temple U P, 1997.
- Hernández, Ellie D. "Postnationalism: Ecountering the Global." *Postnationalism in Chicana/o Literature and Culture*. Austin: U of Texas P, 2009. 15-50.
- Iglesias, Norma. "¿Quién es el diablo, cómo y por qué duerme? La lectura de una película chicana en México". *The Devil Never Sleeps and Other Films*. Ed. Rosa Linda Fregoso. Austin: U of Texas P, 2001. 281-95.
- and Rosa Linda Fregoso, eds. *Miradas de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Davis: Latina Research Center, 1998.
- Jefferson, Esperanza M. "Cartucho y Las manos de mamá: realidad de una niña, ficciones de una mujer". Diss. University of California. Ann Arbor: UMI 9960312. 1999.
- Jiménez, Lillian. "Puerto Rican Cinema in New York: From the Margin to the Center." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 38 (1993): 60-66.
- Johnson, Randal. *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin: U of Texas P, 1984.
- Kennedy, Paul and Victor Roudometof. "Transnationalism in a Global Age." *Communities Across Borders: New Immigrants and Transnational Cultures*. New York: Routledge, 2002. 1-25.
- Khader, Jamil Y. "Cartographies of Dislocation: Postcolonialism, Transnationalism, and Third World Feminism." Diss. The Pennsylvania State U. Ann Arbor: UMI 9915871. 1998.

- Levitt, Peggy y Mary Waters, eds. "Introduction." *The Changing Face of Home: The Transnational Lives of the Second Generation*. New York: Russell Sage Foundation, 2002. 1-29.
- Maasilta, Mari. *African Carmen: Transnational Cinema as an Arena for Cultural Contradictions*. Finland: University of Tampere, 2007.
- Maciel, David R. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1999.
- MacLachlan, Colin M y William H. Beezley. *El Gran Pueblo: A History of Greater México*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Martínez, Rubén. *The Other Side: Notes From the New LA, Mexico City, and Beyond*. New York: Vintage Books, 1993.
- McElroy, Isis. Message to the author. 6 Sept. 2011. E-Mail.
- Mohanty, Chandra Tolpade. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke U P, 2003.
- Mulheres do cinema brasileiro: um mapeamento das mulheres que fizeram e fazem a história do cinema nacional*. 7 feb. 2008.
- Naficy, Hamid. "Situating Accented Cinema." *Transnational Cinema: The Film Reader*. Eds. Elizabeth Ezra and Terry Rowden. New York: Routledge, 2006. 111-29.
- Negrón-Muntaner, Frances. "Beyond the Cinema of the Other or Toward Another Cinema." *Aztlán* 24.2 (1999): 149-54.
- . "Drama Queens: Latino Gay and Lesbian Independent Film/Video." *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Eds. Chon Noriega and Ana López. Minnesota: U of Minnesota P, 1996. 59-78.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana U P, 2001.
- Peña-Jordan, Teresa. "Cuerpo político del deseo: literatura, género e imaginario neocultural en Cuba y Puerto Rico (1863-2000)". Diss. U of Pittsburg, 2005. Ann Arbor: UMI 3188985.
- Pérez, Gina M. "'La Tierra's Always Perceived as Woman': Imagining Urban Communities in Chicago's Puerto Rican Community." *Transnational Latina/o Communities: Politics, Processes, and Cultures*. Eds. Carlos

- Vélez-Ibáñez and Anna Sampaio. Oxford: Rowman and Littlefield Publishers. 2002. 181-202.
- Petrolle, Jean and Virginia Wright Wexman, eds. *Women and Experimental Filmmaking*. Chicago: U of Illinois P, 2005.
- Podalsky, Laura. "Bananas is my Business (Helena Solberg, Estados Unidos Brasil, 1995)". *Cine documental en América Latina*. Ed. Paulo Antonio Paranagua. Madrid: Ediciones Catedra, 2003. 414-17.
- Pike, Frederick. *FDR's Good Neighbor Policy: Sixty Years of Generally Gentle Chaos*. Austin: U of Texas P, 1995.
- Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession 91* (1991): 33-40.
- Quiñones Rivera, Maritza. "From Trigueñita to Afro-Puerto Rican: Intersections of the Racialized, Gendered, and Sexualized Body in Puerto Rico and the U.S. Mainland." *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*. 2006. 162-82.
- Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*. Austin: U of Texas P, 2002.
- Sadlier, Darlene J. *Brazil Imagined: 1500 to the Present*. Austin: U of Texas P, 2008.
- Saldívar, Ramón. *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary*. Durham: Duke U P, 2006.
- Saldívar-Hull, Sonia. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Los Angeles: U of California P, 2000.
- Sampaio, Anna. "Transnational Feminisms in a New Global Matrix." *International Feminist Journal of Politics* 6.2 (June 2004): 181-206.
- Shaw, Lisa, and Stephanie Dennison. *Brazilian National Cinema*. New York: Routledge. 2007.
- Shohat, Ella. "Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema." *Transnational Cinema: The Film Reader*. Eds. Elizabeth Ezra and Terry Rowden. New York: Routledge, 2006. 39-55.
- Smith, Joseph. *The United States and Latin America: A History of American Diplomacy*. New York: Routledge, 2005.

- Smith, Michael and Luis Eduardo Guarnizo, eds. *Transnationalism from Below*. New Jersey: Transaction Publishers, 1998. 3-34.
- Stephen, Lynn. "La reconceptualización de América Latina: antropologías de las Américas". *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*. 12.1 (2007) 44-74.
- Tatum, Charles M. *Chicano Popular Culture: que hable el pueblo*. Tucson: U of Arizona P, 2001. 50-82.
- Tavares, Mariana Ribeiro da Silva. "Poesia e reflexividade na produção três documentaristas brasileiros contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho". MA. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007. CDD: 791.4353.
- Thouard, Sylvie. "Performance of *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*." *The Devil Never Sleeps and Other Films*. Ed. Rosa Linda Fregoso. Austin: U of Texas P, 2001. 119-43.
- Tuñón, Julia. *Mujeres en México: recordando una historia*. México: Editorial Planeta. 1987.
- Valenzuela, Norma A. "Lourdes Portillo's Development of a Chicana Feminist Film Aesthetic: *After the Earthquake, Las Madres, and Señorita Extraviada*." *Chican@ Critical Perspectives and Praxis at the Turn of the 21st Century*. Selected Papers from the 2002, 2003, and 2004 NACCS Conference Proceedings. Ed. Ed A. Muñoz. Santa Cruz: Inkworks Press, 2006. 34-43.
- . "Luchas feministas barriales y transnacionales: la nueva estética cinematográfica de Lourdes Portillo". Thesis: Arizona State U, 2004.
- Valenzuela Arce, José Manuel. "Permanencia y cambio en las identidades". *El color de las sombras: chicanos, identidad y racismo*. Ed. José Manuel Valenzuela Arce. México: Colegio de la Frontera Norte, 1998. 27-81
- Vélez-Ibáñez, Carlos and Anna Sampaio, eds. "Introduction: Processes, New Prospects, and Approaches." *Transnational Latina/o Communities: Politics, Processes, and Cultures*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2002. 1-37.
- Villanueva, Tino, comp. "Sobre el término chicano". *Chicanos: antología histórica y literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. 7-34.

Walsh Sanderson, Susan. "La política de la reforma agraria en México: nexos locales, estatales y nacionales". Trad. Magda Benuzillo. *Revista Mexicana de Sociología* 42.1 (1980): 131-52.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. "Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo)drama in Lourdes Portillo's *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*." *The Devil Never Sleeps and Other Films*. Ed. Rosa Linda Fregoso. Austin: U of Texas P, 2001. 102-18.

Yo soy boricua, pa'que tú lo sepas! Dirs. Liz Garbus and Rosie Pérez. Independent Film Channel. 2006.