

EL INCIERTO PROYECTO DEL “CINE NACIONAL” PUERTORRIQUEÑO ANTE EL COLONIALISMO Y LA GLOBALIZACIÓN¹

Jocelyn A. Géliga Vargas

La incertidumbre de la identidad nacional en la era global

Uno de los resultados del complejo fenómeno que denominamos “la globalización” ha sido el incisivo cuestionamiento del perímetro y el carácter de lo nacional. Según la define Ulrich Beck, la globalización refiere a los procesos a través de los cuales los estados nacionales soberanos se ven atravesados y socavados por actores transnacionales que proponen variantes perspectivas de poder, orientaciones, identidades y redes (11). Los flujos migratorios y los entrecruces de fronteras físicas y simbólicas que ésta acarrea no han subvertido las relaciones de poder que favorecen a Occidente pero sí han replanteado los límites de la nación y su capacidad de contención. En el plano político-económico, la corporativización de los sectores públicos y su concurrente apropiación por empresas transnacionales han puesto en tela de juicio la habilidad de los estados nacionales para implementar agendas endógenas de (re)construcción y representación nacional. La capacidad de las nuevas tecnologías para tramar redes inter- y transnacionales de comunicación rebate la viabilidad y vigencia de proyectos y políticas en defensa de la denominada “cultura nacional”. Aunque, según lo expresa Néstor García Canclini, no está claro si el “balance de la globalización resulta negativo o positivo” (47), es indudable que la misma ha generado un estado de incertidumbre que abarca, si bien de manera diferenciada, a todas las regiones y polos de poder. Así lo explica John Tomlinson en su libro *Globalization and Culture*:

¹ Una versión preliminar de este trabajo, titulada “El sujeto nacional en el cine puertorriqueño”, fue presentada en el XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, Bogotá, Colombia, 25-28 de septiembre de 2006.

Western nation-states clearly do for the present enjoy considerable political-economic dominance in the world—though, as we have observed, there is no reason to consider that this is indefinitely guaranteed. But the point is that the cultural experience of the West that accompanies this is not unambiguously one of a rugged, unquestioning conviction of its own cultural superiority, destiny or mission. It is indeed rather more likely to be one of uncertainty about once unquestioned cultural values, this being directly related to the pluralizing cultural properties of globalization—a growing awareness (through travel or popular cultural representation) of different lifestyles, beliefs and customs. This undermining of certainties is also liable to be accompanied by apprehension about the future... (96)

Ante la incertidumbre, se erigen respuestas defensivas: trincheras y fronteras materiales y simbólicas que pretenden acuartelar la supuesta identidad nacional. Ideólogos, políticos, artistas e intelectuales se empeñan en registrar, narrar y preservar la “singular” historia, integridad e imagen del sujeto nacional.

Esta pugna cobra un carácter particular en los debates que respecto a las políticas culturales se han venido desarrollando en la sociedad puertorriqueña durante las pasadas décadas. El estatus colonial del país —su centenaria subordinación política, ocupación militar y dependencia económica de los Estados Unidos tras cuatro siglos de dominación española— así como su particular experiencia diaspórica han repercutido notoriamente en el plano ideológico y cultural donde se forjan ardientes defensas de “lo nacional”. En el discurso académico reciente, según lo ha resumido Vivoni Gallart, el conflicto se postula en un antagonismo entre los “posmodernos” que cuestionan la hegemonía del discurso nacional y la inmutabilidad de la identidad colectiva, y los “puertorriqueñistas” que aún pretenden articular una monoidentidad nacional y satanizan el alegado pesimismo de los anteriores (86-87). Por otro lado, en los discursos públicos referentes a la producción cultural del país el debate cobra una diversidad de matices que refleja las intrincadas negociaciones entre lo popular, lo institucional y lo comercial en la era global.²

² En *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*, Arlene Dávila desarrolla un análisis complejo y detallado de estas dinámicas basado en su investigación de campo realizada a principios de la década de 1990. Sus observaciones y conclusiones reconocen las complejas maneras en que tanto los intereses comerciales (de corporaciones extranjeras) como las iniciativas populares de grupos locales han contribuido a interrogar y expandir los términos del debate en torno a la definición “oficial” y singular de la denominada “cultura puertorriqueña”. Su estudio contextualiza, de muchas maneras, el debate cultural acaecido a mediados de la década de 2000 que utilizo en este trabajo como punto de partida para repensar el concepto de “cine nacional” en Puerto Rico.

De esto último da cuenta la polémica desatada en 2004 a raíz de la aprobación de la denominada *Ley de Nuestra Música Puertorriqueña* (Ley número 223), una medida proteccionista que establecía que el 30% de los fondos asignados para la contratación de músicos en eventos financiados por el sector público debía dedicarse a intérpretes de la música autóctona puertorriqueña.³ Con miras a hacer efectivo el cumplimiento de la ley, la Legislatura encomendó al Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP)⁴ demarcar el terreno de tal categoría musical. Al cabo de siete meses la comisión de etnomusicólogos y músicos nombrada por el ICP pronunció su definición de la música autóctona puertorriqueña: toda música compuesta por autores del patio, residentes aquí y en el exterior, independientemente de si es bomba, rock, plena, jazz, salsa, samba o reggaetón. Para justificar los holgados términos de la definición, la entonces directora del Departamento de música del ICP, Brenda Hopkins, puntualizó que “el desarrollo de nuestra música no se detuvo en los siglos 19 y 20, sino que continúa en el 21” (Torres Torres, *Pugna*). Aunque pocos/as cuestionaron el fundamento telúrico de la definición —es decir, la subyacente correlación entre la identidad de la obra y el lugar de origen, aunque no de residencia, de su autor/a— fueron muchos los/as agravado/as por la apertura genérica de la misma, la cual constituyó un interesante repliegue del folclorismo característico del ICP (Dávila 64-69). En respuesta, se alzó una campaña multisectorial obstinada en disputar la autenticidad —léase “puertorriqueñidad”— de los géneros incluidos en la categoría de “música autóctona puertorriqueña”. El debate se vertió copiosamente en los medios de comunicación (los cuales, paradójicamente, dependen principalmente de capital y programación extranjeras, y son regulados por Estados Unidos a través de la *Federal Communications Commission*), en manifestaciones públicas y en sesiones de la Legislatura. Los ecos de la legendaria interrogante inicialmente planteada por los editores de la revista *Índice* en 1929 —“¿qué somos y cómo

³ El texto completo de la ley está disponible en <<http://www.lexjuris.com/lexlex/leyes2004/lexl2004223.htm>> 12 septiembre 2007.

⁴ Esta entidad fue creada en 1955, tres años después de la proclamación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, con el objetivo de (re)definir el carácter y promover la cultura puertorriqueña ante la amenaza de las presiones asimilistas estadounidenses. La página oficial del ICP <<http://www.icp.gobierno.pr/icp/index.htm>> ofrece información respecto a la historia, objetivos y alcance de dicha institución. Para una crítica sobre la postura ideológica asumida por la institución para definir y representar la cultura e identidad puertorriqueñas en el marco de una creciente dependencia económica y política de los Estados Unidos véase Jiménez Román y Arlene Dávila.

somos?”— reverberaron una vez más en la *polis* puertorriqueña, interpelando a un sinnúmero de actores a repensar los significantes y el significado de la puertorriqueñidad.

Los portavoces principales del llamado a la protección de la autenticidad musical puertorriqueña se congregaron en lo que se conoció como la *Alianza por la música tradicional puertorriqueña*, la cual dedicó un año a protestas y cabildeos que resultaron en enmiendas legislativas. Consecuentemente, el manto protector de la *Ley de nuestra música puertorriqueña* cobijó exclusivamente a la denominada “música autóctona tradicional puertorriqueña”. Esta revisada nomenclatura soslayó el génesis de el/la autor/a a favor del carácter de su producción, identificando como expresiones “auténticas” de la cadencia puertorriqueña sólo a un puñado de géneros musicales: la danza, la plena, la bomba, la guaracha jíbara, el aguinaldo, el seis campesino, “el bolero en su género puertorriqueño y los bailes de dichas expresiones, históricamente reconocidos” (Torres Torres, *Visto bueno*).

Las llamas sobre las cuales se fundieron los moldes de “lo autóctono”, “lo tradicional” y “lo puertorriqueño” a lo largo de este debate se nutrieron de la pugna ardiente entre lo nacional y lo global. Para los portavoces de la Alianza, el *appeal* que ciertos géneros populares “puertorriqueños” (o asumidos como tales) han tenido en el mercado global tanto para públicos como para sellos discográficos transnacionales constituye un significante de extranjerización, desnacionalización y adulteración del sujeto nacional. Aunque los argumentos esgrimidos para excluir a cada uno de ellos fueron distintos, géneros tan diversos como la música clásica, el jazz, el reggaetón, la salsa y el rock fueron conjuntamente concebidos como amenazas a la tradición musical netamente puertorriqueña y como símbolos de “la agresión que ha vivido la cultura puertorriqueña en el pasado siglo y en lo transcurrido de éste” (Torres Torres, *Visto bueno*). Esta reciente experiencia nos lleva a confirmar que en el terreno de las políticas y debates culturales puertorriqueños contemporáneos, según sugiere Dávila en su estudio sobre políticas culturales en Puerto Rico, el mercado juega un papel trascendental en la (re)definición de la identidad nacional en tiempos de globalización.

En el presente trabajo me interesa profundizar en la discusión respecto a la defensa de “lo nacional” en tiempos de globalización en el contexto colonial de Puerto Rico, un país que entró en la postmodernidad y la era global sin haber transitado el proceso de independencia y conformación de un estado-nación que ha recorrido la mayoría de los países latinoamericanos y caribeños. Aludo al reciente debate en torno a la música nacional para esbozar un contexto

y marco comparativo pero centro mi atención en el análisis de la construcción de la nacionalidad en el proyecto cultural denominado “cine puertorriqueño”. Aunque la reflexión académica en torno a este aspecto de la producción cultural puertorriqueña ha sido escasa, el cine fue el segundo medio (después de la literatura) donde se debatió el carácter de la identidad nacional puertorriqueña y se pretendió construir y proyectar una imagen del “puertorriqueño” tanto para el interior como para el exterior del país. En el Puerto Rico actual el cine es además un punto de inflexión entre lo local y lo global que pone de manifiesto los condicionamientos ideológicos y económicos que informan las políticas culturales en defensa de lo nacional. De alguna manera, hay una suerte de continuidad en este hecho, ya que, según veremos, la proyección de un “cine puertorriqueño” se gesta en el momento mismo en que Estados Unidos se impone como mediador de las relaciones de Puerto Rico con el resto del mundo.

El proyecto inconcluso del “cine nacional” puertorriqueño

En su reciente revisión del cine caribeño Bruce Paddington afirma que, desde su invención en 1895 hasta el presente, el medio cinematográfico ha sido integral al desarrollo económico, social y cultural del Caribe (107). La generalización regional del autor es acertada en el caso de Puerto Rico, un archipiélago que se encuentra histórica y culturalmente inscrito en el Caribe Hispánico. No obstante, desde fines del siglo XIX los procesos de definición, formación y afirmación cultural puertorriqueños han estado condicionados por la subordinación político-económica del país a los Estados Unidos. Esta relación colonial incide en la historia del cine en Puerto Rico y, consecuentemente, en la manera en que la identidad puertorriqueña se ha construido y representado en el denominado “cine nacional”.

Como punto de partida me parece importante remarcar el hecho de que las primeras imágenes cinematográficas de Puerto Rico fueron filmadas por el ejército estadounidense durante la Guerra Hispanoamericana. El propósito de los documentalistas fue registrar la victoria del incipiente imperio frente a España y su ocupación del territorio que re-nombraron “Porto Rico” de tal modo que estas primeras cintas propugnaron el proyecto imperialista. Es bien sabido que Puerto Rico no es un caso aislado; según señala Robert Stam, el nacimiento de la cinematografía coincide con el auge del imperialismo y el medio cinematográfico mismo fue desarrollado por los supuestos “vítors” de la historia para proyectar “la empresa colonial como una misión civilizadora y filantrópica impulsada por el deseo de erradicar la ignorancia, la epidemia y la tiranía” (19). Por tanto,

discrepo con Paddington cuando señala que la principal relación que el Caribe ha tenido con el cine ha sido en calidad de consumidor de filmes extranjeros (107) ya que mucho antes de poder asumir ese rol, los sujetos caribeños habíamos sido recurrente y, con frecuencia, desapercibidamente objetos del lente imperial. Por ejemplo, las imágenes de la invasión norteamericana de Puerto Rico, así como tantas otras capturadas posteriormente,⁵ fueron exportadas como mercancías exóticas y evidencia de la misión civilizadora emprendida por los "mecenas americanos". Muchas veces fueron también proyectadas ante los propios puertorriqueños con la expectativa de que las adoptaran como auténticas representaciones del yo colectivo. Si bien la producción local de cine comenzó poco tiempo después de la invasión norteamericana, cabe consignar que la figuración del territorio y sus habitantes como telón de fondo —colorido, primitivo o turbulento— sobre el cual se ensalza el heroísmo de protagonistas "americanos" es una práctica habitual que ha sido frecuentemente promovida por el estado colonial.⁶

Además de ser objetos del lente extranjero, los puertorriqueños, específicamente la burguesía, pasaron prontamente a convertirse en consumidores del cine extranjero en los albores del siglo XX. Ya para 1912 existían en Puerto Rico al menos tres salas dedicadas exclusivamente a la proyección de cine, así como numerosas facilidades itinerantes. Inicialmente las películas provenían tanto de Europa como de Estados Unidos pero cuando el cine pasó a convertirse en pasatiempo popular en la segunda mitad del siglo era el cine de Hollywood el que predominaba en pantalla, si bien se exhibían regularmente películas nacionales y latinoamericanas. Hoy, al igual que en gran parte del Caribe y Latinoamérica, más del 90% del tiempo de proyección en salas comerciales está dedicado al cine *mainstream* estadounidense.

Por otro lado, cuando nos enfocamos en el campo de la producción cinematográfica nos vemos obligados/as a reconocer que Puerto Rico incursionó en este terreno mucho antes que la mayoría

⁵ Un clásico ejemplar de la época es el filme *How the Porto Rican Girls Entertain Uncle Sam's Soldiers* (1899), un corto que "documenta" los alegados bailes que las jóvenes puertorriqueñas danzaban para el beneplácito de los soldados estadounidenses. El filme está disponible en la biblioteca del Congreso de EE.UU.

⁶ Diversas posturas en torno a esta práctica y política cultural se expresan en el artículo de Mario Edgardo Roche publicado en *Diálogo*, el periódico de la Universidad de Puerto Rico. Los esfuerzos del estado para promover la producción de filmes norteamericanos en Puerto Rico también se documentan en la breve historiografía de la producción cinematográfica en el país de 1916 a 1981 publicada por Luis A. Rosario Quiles (*Es viable*).

de las islas caribeñas donde, salvo contadas excepciones, la producción endógena comenzó en la década de 1980 (Cham 3). Las historiografías existentes datan el inicio de la producción cinematográfica en Puerto Rico en la segunda década del siglo XX.⁷ Dicha producción pretendió responder defensiva y creativamente al control colonial y la presión asimilista estadounidense, utilizando el cine, tal como lo plantea Jesús Martín Barbero para el caso latinoamericano en su libro *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*, como recurso para la construcción nacional. En una filmografía publicada a mediados de siglo, el periodista Juan Ortiz Jiménez vindicó los esfuerzos de los pioneros del arte cinematográfico en Puerto Rico en términos claramente antagónicos: “cuando Hollywood era todavía una plantación de albaricoques ... ya en Puerto Rico se exhibían películas filmadas por puertorriqueños” (57). El autor aludía a los llamados *tópicos* sobre el país, filmados y exhibidos por empresarios locales en las primeras décadas del siglo XX, así como a la producción de películas de argumento. Según documenta, esta última se inició en 1910 con el filme *Un drama en Puerto Rico*, cuyo objeto fue, según publicaciones de la época, “exhibir algo de las costumbres de Puerto Rico y sus maravillosos paisajes” (*La cinematografía* 57).

El inicio de la producción cinematográfica espoleó el primer intento de desarrollar una industria de “cine nacional”. En 1916 Rafael Colorado, de origen español pero reclamado en las historiografías como un pionero cineasta puertorriqueño, fundó la Sociedad Industrial de Cine Puerto Rico para importar películas extranjeras con el fin de satisfacer el creciente apetito cinematográfico del público local. Poco tiempo después Colorado se dispuso a producir películas locales con talento local. Su iniciativa fue seguida por la *Tropical Film Company*, fundada sólo un mes antes de que se le impusiera la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños en 1917. Encabezada por prominentes intelectuales y empresarios de la burguesía criolla, la compañía se propuso producir cine capaz de competir en el mercado global y de generar ingresos para el país. Calificando su empresa como un “proyecto práctico y patriótico” los fundadores de la *Tropical Film Company* definieron dos objetivos que iteran el antagonismo subyacente en la definición del cine nacional: divulgar

⁷ Véase, por ejemplo, el efusivo testimonio de Juan Ortiz Jiménez, originalmente publicado en 1954, en el cual hace un recuento de los avatares de la producción cinematográfica en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX. También se deben consultar las dos valiosas, si bien analítica y teóricamente limitadas, historiografías del cine puertorriqueño disponibles (Kino García 19-39, *Idilio tropical* 1-23).

las bellezas naturales del país para provocar en el extranjero el deseo de conocer la Isla y demostrar el desarrollo cultural isleño para que en Estados Unidos se vea que Puerto Rico “no es la oreja del cerdo” ni es un pueblo “indocto e inferior” (citado en Ortiz Jiménez 58-59).

Aunque las aspiraciones industriales de éstas y otras compañías de producción conformadas en las décadas siguientes no se materializaron, durante la primera mitad del siglo XX creadores identificados como puertorriqueños en la historiografía del cine puertorriqueño produjeron decenas de películas, algunas de las cuales fueron reconocidas en el exterior como evidencia del arte cinematográfico nacional. No fue, sin embargo, hasta mediados de siglo que resurgieron las condiciones para reavivar el sueño de desarrollar una industria de cine nacional.

La fundación de la *División de Educación a la Comunidad* (DIVEDCO) en 1949, un año después de que los puertorriqueños ejercieron por primera vez el derecho a elegir democráticamente a su gobernante insular, dio inicio a una nueva era en la cinematografía nacional. La DIVEDCO, gestada en las entrañas mismas del proyecto de desarrollo industrial que se dispuso a “modernizar” la colonia bajo las pautas y tutela del imperio estadounidense, promovió la producción de carteles, publicaciones y películas educativas destinadas especialmente al público rural y campesino. La unidad de cine de la DIVEDCO subvencionó una cifra récord de producciones locales; sirvió de taller para un contingente de técnicos, creadores y actores/actrices locales; facilitó la distribución y exhibición de películas locales dentro y fuera de la isla; y promovió el reconocimiento del cine puertorriqueño en circuitos internacionales. La DIVEDCO se gestó en la matriz de un nuevo sistema de gobierno, el Estado Libre Asociado oficialmente instaurado en 1952, el cual otorgó a los puertorriqueños un relativo nivel de autonomía en cuestiones locales pero “ratificó el concepto de unión permanente con los Estados Unidos” (Picó 270). En este escenario, no debería sorprendernos que las primeras películas “puertorriqueñas” producidas por la División, y reclamadas como tales en las historiografías del cine puertorriqueño, fueron guionadas y dirigidas por cineastas estadounidenses. Eventualmente, sin embargo, un significativo número de puertorriqueños participó en la dirección y guionaje de algunas de las más memorables producciones de la División. Entre ellos merece mención el director y guionista Luis Maysonet, cuya película *El resplandor* (1962) constituye no sólo una magnífica expresión del arte cinematográfico sino también un ejemplo de la utilización del medio para registrar aspectos de la historia colectiva que han sido eludidos en la historia oficial —específicamente la aberración del régimen esclavista, la

resistencia de los esclavos en Puerto Rico y los conflictos y diferencias raciales que cuestionan la construcción del sujeto nacional en términos monolíticos y homogéneos.

Luego de la desaparición de la DIVEDCO en 1968, tras varios años de languidez, el derrotero de la producción cinematográfica en Puerto Rico se asemeja al del resto del Caribe y gran parte de Latinoamérica. Si bien cineastas y, en las últimas dos décadas, videógrafos gestan proyectos cinematográficos considerados como “nacionales”, muchas veces con apoyo internacional, las posibilidades de consolidar una industria local que nos motive a definir el carácter del cine nacional se ven mitigadas por un conjunto de adversidades que incluye: el predominio del cine de Hollywood en las redes de distribución cinematográfica y las preferencias populares por el mismo; los altos costos de producción; la falta de apoyo estatal para la producción endógena; y las consecuentes obstrucciones en las vías de distribución de películas a nivel local, regional e internacional.

El dilema de definir el “cine puertorriqueño” en un contexto colonial y global

Mi necesariamente abreviada reseña de la historia de la producción cinematográfica en Puerto Rico parecería sugerir que el lugar de origen o, en el caso de Rafael Colorado y otros creadores que han sido discursivamente “nacionalizados”, el lugar de radicación del artista/empresario/gestor determina la identidad del cine producido. Dentro de esta lógica, podría suponerse que cualquier creador nacido o radicado en Puerto Rico sería un contribuyente y representante del “cine nacional”, haciendo eco de lo postulado por la comisión conformada por el ICP a los efectos de que la música autóctona puertorriqueña podría incluir los acordes de cualquier “compositor del patio”. Aunque el debate en torno a la identidad del cine nacional no se ha volcado aún en los foros públicos que ocupó el debate sobre la música, la escasa literatura existente sobre el cine puertorriqueño plantea diversas definiciones de su carácter e identidad que matizan, aunque no disipan, este supuesto telúrico. En esta sección presento algunas de estas definiciones con el objetivo de discutir los retos que ellas plantean para el proyecto de definir y representar la subjetividad nacional ante la incertidumbre de la globalización.

La contribución de Kino García, aunque endeble en términos teóricos y metodológicos, constituye un esfuerzo pionero y titánico para documentar la historia del cine puertorriqueño desde sus inicios hasta la década de 1980. En su introducción el autor reconoce que uno de los problemas para escribir dicha historia es acertar a definir

el concepto de "cine nacional", por lo cual se pregunta:

¿Qué es un cine con carácter nacional? ¿Cuáles son sus elementos? ¿Sus características? ¿Qué parámetros lo definen? Lo que nos lleva a la pregunta, ¿qué es cine puertorriqueño? ¿Cuáles son los elementos que lo definen? ¿Cómo diferenciarlo del "cine hecho en Puerto Rico"? (3)

Desafortunadamente, esta sugestiva y necesaria pesquisa es inmediatamente abandonada por el autor, quien procede, dos oraciones más adelante, a postular que en Puerto Rico "no existe una cinematografía nacional" dado que no ha habido continuidad en la producción y, a su modo de ver, muchas de las películas realizadas por creadores puertorriqueños "no responden a nuestros valores colectivos estando limitadas a su comercialismo e inmediatez" (p. 4). No obstante, García afirma que sí existe un cine con elementos y aspiraciones a convertirse en cine nacional. Para avanzar en su proyecto de reconstruir la historia del "cine puertorriqueño", el autor se ve obligado a generar una definición operativa del mismo, la cual expresa en los siguientes términos:

1. El enfoque de la obra y los valores representados responden a *una* manera de interpretar la realidad que en su *esencia* es puertorriqueña;
2. La producción es *puertorriqueña* o la mayor participación en el esfuerzo de producir la película, ya sea en términos de el talento y los técnicos que participan, o en términos de la inversión de capital, es de origen puertorriqueño;
3. El contenido o tema responde a una realidad o planteamiento desde *el punto de vista* nacional, en términos del enfoque o tratamiento del mismo;
4. Tiene como meta, dentro de un proyecto histórico, el convertirse en cine *puertorriqueño o nacional* (4-5, énfasis de la autora).

Aunque García rechaza algunos de los criterios utilizados para determinar la identidad y filiación de un determinado cine —el lugar de producción, la nacionalidad del director, el idioma predominante en el film— los parámetros que esboza presumen una definición singular, y tautológica, del carácter nacional. Según lo han expresado teóricos del cine como Michelle Lagny y Andrew Higson, el concepto de "cine nacional", tan arraigado en la historia y teoría del cine, frecuentemente presupone la homogeneidad y singularidad de lo nacional asumiendo que existe *una* experiencia histórica común que genera *una* cosmovisión, *un* conjunto de valores, *una* manera única de mirar el mundo y aprehenderlo (Lagny 4). García va aún

más lejos al suponer que el verdadero cine nacional no sólo proyecta una singular cosmovisión colectiva sino que ésta es irrefutablemente reconocida por el sujeto nacional como un auténtico reflejo de su yo colectivo.

Este supuesto de homogeneidad y autenticidad nacional se reitera en el trabajo de otros autores. En su reseña de lo que denomina “el nuevo cine puertorriqueño” producido entre 1951 y 1982, Luis Rosario Quiles argumenta que el lugar de nacimiento del cinematógrafo —o el de sus padres— es criterio suficiente para definir la identidad de su obra (*El nuevo cine* 477). En el caso de nuestro “cine nacional” aclara que, aun cuando los creadores no hayan nacido en Puerto Rico, si de su obra se desprende “su adopción de *la vida y cultura del país*” o la misma revela “temática y vigencia significativa *puertorriqueña*” corresponde incluirla en dicha categoría (477, énfasis de la autora). En términos aún más rígidos y definitivos Rosario Quiles postula, en otro ensayo, que el cine “proyecta *una imagen nacional* —tanto física como espiritual— dentro y fuera de sus fronteras” (*Es viable* 465, énfasis de la autora).

Podría pensarse que los citados trabajos de García y Rosario Quiles, ambos publicados a fines de la década de 1980, tienden a anclar la definición del cine nacional a una noción esencialista y unitaria de la puertorriqueñidad porque reflejan los paradigmas imperantes en torno a la identidad nacional en esa coyuntura histórica. No obstante, dicha tendencia se reitera en trabajos publicados ya entrado el siglo XXI.

En el capítulo final de *Dominio de la imagen: hacia una industria de cine en Puerto Rico*, Raúl Ríos Díaz y Francisco González vitorean los méritos de las nuevas tecnologías para el desarrollo del cine nacional y proponen, entre otras cosas, la adopción de formatos de video digital como vehículo para que “nuestro país... exhiba *su particular identidad de pueblo* a un público mundial” (153).

Por otro lado, la introducción de Ana María García, cineasta y académica, a su colección de entrevistas a realizadores puertorriqueños radicados en Estados Unidos constituye uno de los pocos intentos de definir la identidad de nuestro cine de manera inductiva, examinando, aunque de manera superficial, las convergencias temáticas y/o estilísticas de un diverso conjunto de productores cinematográficos. Si bien la autora admite la necesidad de teorizar la relación entre la experiencia y producción cultural diaspóricas y la cuestión nacional puertorriqueña, opta por evadir el asunto para definir el corpus de lo que denomina “cine y vídeo puertorriqueño: *made in USA*” meramente en términos de la identidad nacional/étnica

auto-afirmada por los creadores. En este caso, la nación, en su sentido geopolítico tradicional, no es el punto de referencia para el cine de modo tal que se abre un espacio para considerar la diversidad y heterogeneidad de experiencias que conforman el yo colectivo. No obstante, García se empeña en cerrar esa vía, argumentando que existe un elemento común en el cine producido por la diáspora puertorriqueña. A su modo de ver, esta producción cinematográfica refleja la marginación, el racismo y la opresión que sufren los puertorriqueños en Estados Unidos (xxvii).

A la luz de lo expuesto me veo inclinada a concluir que el debate en torno al carácter del cine nacional en Puerto Rico sienta sus bases en la afirmación de una consumada, homogénea y excluyente subjetividad nacional. Al mismo tiempo, se concibe al medio cinematográfico como un mero vehículo de proyección mimética de esa identidad que intenta recuperar un pasado común y proyectarlo al mundo (globalizado). El llamado de José García a los cineastas puertorriqueños a hacer cine expresa sucintamente ambas nociones:

No podemos continuar atados a nuestras viejas inseguridades, a nuestro "complejo de puertorriqueños". Somos puertorriqueños e independientemente de que nos lo propongamos, *nuestra cultura, nuestro modo particular de ver el mundo, saldrá como algo natural y lógico* en todo lo que hagamos. (473, énfasis de la autora)

La literatura sobre cine puertorriqueño pone en evidencia las limitaciones de la categoría de cine nacional. Según lo ha planteado Andrew Higson, aunque esta clasificación es un recurso taxonómico útil que se ha convencionalizado para ordenar de algún modo los complejos debates sobre el cine, la misma sufre de profundas limitaciones. No sólo recurre a la tautología para fetichizar lo nacional en vez de describirlo, sino que también erige fronteras entre obras y estilos producidos en diversos contextos, eclipsando las convergencias, la diversidad cultural, el intercambio y la interpenetración que han caracterizado históricamente a la actividad cinematográfica (64).

En el caso específico puertorriqueño me parece que la tendencia a afirmar una monoidentidad nacional en el proceso de definir el carácter del "cine puertorriqueño" responde a dos fenómenos. El primero es de carácter histórico y refleja el hecho de que la ideología dominante en torno a la puertorriqueñidad ha insistido en proyectar una identidad nacional, étnica y racial única basada en la integración, alegadamente harmónica, de "elementos" Taínos, españoles y africanos. Esta figuración de la identidad colectiva, reflejada en los escritos sobre cine, ha cobrado especial resonancia a partir de la fundación del Estado Libre Asociado: el escudo de la supuesta integridad cultural puertorriqueña se alza para enfrentar una asocia-

ción cada vez más estrecha y permanente con los Estados Unidos. La incertidumbre de la globalización ha redundado en una reticente afirmación de dicha monoidentidad puertorriqueña. En el debate en torno a la definición de la música puertorriqueña, esta identidad sienta sus bases en la raíz de la supuesta tradición. En el debate en torno al cine nacional no parece haber un consenso respecto a los parámetros que definen dicha identidad, pero tampoco se cuestiona la singularidad de la misma.

El segundo fenómeno es de carácter comercial y responde específicamente a las políticas culturales referentes al cine en Puerto Rico. Contrario a lo recientemente acaecido en el pentagrama musical, las políticas culturales atinentes al cine puertorriqueño lo incuban bajo el tutelaje de la producción cinematográfica extranjera —especial, si bien tácitamente, la producción estadounidense. La medida estatal más reciente en pos de la cinematografía nacional data del 2001. La misma dispuso la creación de la Corporación para el Desarrollo de las Artes, Ciencias e Industria Cinematográfica de Puerto Rico, cuya misión se expresa en los siguientes términos en el portal electrónico de la Oficina de Presupuesto del Estado Libre Asociado de Puerto Rico:⁸

Fomentar el desarrollo económico de Puerto Rico promoviéndolo como lugar de filmación y utilizando los recursos técnicos locales. Además, fomentar la industria local apoyando el desarrollo, producción y distribución de producciones fílmicas de un alto nivel de calidad bajo un esquema empresarial y no de subsidio.

Las justificaciones expuestas por la Corporación para la asignación de recursos presupuestarios para el 2007 priorizan la promoción de producciones “a la altura del buen cine universal, dirigidas tanto al mercado local como internacional”. En segundo lugar se propone el mercadeo de Puerto Rico como lugar de filmación y fuente de recursos técnicos. Y en tercer lugar se articula el apoyo a “producciones fílmicas puertorriqueñas” de un alto nivel de calidad bajo un esquema empresarial (implícitamente dependiente de capital extranjero).

Mientras en el caso de la música puertorriqueña las legislaciones recientes promueven un retorno regresivo a las “raíces” tradicionales y autóctonas, en el caso del cine se emplean los significantes de “lo universal” y “lo internacional” para fomentar la integración al mundo y el mercado global. Dentro de este esquema, la recalitrante afirma-

⁸ El texto completo de la ley está disponible en: http://www.presupuesto.gobierno.pr/Tomo_II/suppdocs/baselegal/234/Ley121-CINEA.htm, consultado el 12 de septiembre de 2007.

ción de la capacidad cinematográfica de representar "auténticamente" una singular subjetividad nacional se figura entonces como un mecanismo para contrarrestar la incertidumbre identitaria que dicha integración podría producir.

A modo de cierre me animo a proponer una revisión de la manera en que se conceptualiza y se recorta el "cine nacional" en la coyuntura histórica actual. No considero necesario desechar tal categoría pero tampoco me parece acertado concebirla *a priori*, como el resultado directo de hechos históricos, límites geográficos u orígenes genealógicos. Tanto para aprehender el cine nacional como para aprender del mismo en tiempos de globalización es necesario auscultar las maneras en que, evocando la célebre frase de Benedict Anderson, el medio "imagina la comunidad" que se proyecta como nación y participa en la construcción de identidades colectivas. Adaptando lo sugerido por Stuart Hall en referencia al cine caribeño, conviene repensar el cine nacional no como vehículo de proyección mimética de identidades únicas sino como una práctica cultural a través de la cual se construyen y constituyen múltiples identidades en un proceso de constante reposicionamiento ante las continuidades y rupturas de la historia colectiva (226).

Concluyo, entonces, proponiendo que el cine nacional, el "cine puertorriqueño", no se defina exclusivamente a partir de la producción. Me parece imperativo considerar los intercambios y resignificaciones que ocurren en la recepción, un fenómeno que ha sido radicalmente transformado por la globalización, a la hora de definir qué constituye una representación de las identidades individuales y colectivas del sujeto nacional. Podríamos descubrir así que la identidad del "cine nacional" radica no en su singularidad sino en su "particular", compleja y conflictiva diversidad.

Jocelyn A. Géliga Vargas
Universidad de Puerto Rico - Mayagüez
Puerto Rico

Obras citadas

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Beck, Ulrich. *What is Globalization?* Cambridge: Polity Press, 2000.

- Cham, Mbye, ed. *Ex-Isles: Essays on Caribbean Cinema*. Trenton: Africa World Press, 1992.
- Dávila, Arlene. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press, 1997.
- García, Ana María, ed. *Cine y vídeo puertorriqueño "Made in USA"*. San Juan: Programa de Estudios de Honor, Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, 2000.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- García, José. "Alternativa para desarrollar un cine puertorriqueño". *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano*. Ed. Secretaría de Educación Pública. México, DF: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 471-476.
- García, Kino. *Breve historia del cine puertorriqueño*. Bayamón: Taller de Cine la Red, 1989.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Ex-Isles: Essays on Caribbean Cinema*. Ed. Mbye Cham. Trenton: Africa World Press, 1992. 220-236.
- Higson, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema". *Cinema & Nation*. Ed. Mette Hjort and Scott Mackenzie. London: Routledge. 45-60.
- Idilio tropical: la aventura del cine puertorriqueño*. San Juan: Banco Popular, 1994.
- Jiménez Román, Miriam. (2001). "The Indians are coming! The Indians are coming! The Taino and Puerto Rican Identity." *Taino Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Princeton: Markus Wiener Publishers. 101-138.
- "La cinematografía en Puerto Rico." *Gráfico 1910. Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño* 1 (2004): 57.
- Lagny, Michelle. *Cine e historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Trans. José Luis Fecé. Barcelona: Bosh Casa Editorial, 1997.
- Martín Barbero, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. London: Sage, 1993.
- Ortiz Jiménez, Juan. "40 años de cinematografía puertorriqueña". 1954. *Boletín del Archivo nacional de teatro y cine del Ateneo Puertorriqueño* 1 (2004): 57-63.
- Paddington, Bruce. "Caribbean Cinema: Historical Formation, Issues of Identity and Film Practices". *Sargasso* 2 (2003-04): 107-116.

- Picó, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 2004.
- Ríos Díaz, Raúl y Francisco González. *Dominio de la imagen: hacia una industria de cine en Puerto Rico*. San Juan: Editorial LEA, 2000.
- Roche, Mario Edgardo. "¿Hacia dónde va el cine en Puerto Rico?" *Diálogo*, febrero 2007: 10-11.
- Rosario Quiles, Luis. "¿Es viable una industria local de cine? 1916-1981". *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano*. Ed. Secretaría de Educación Pública. México, DF: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 465-469.
- _____. "El nuevo cine. 1951-1982". *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano*. Ed. Secretaría de Educación Pública. México, DF: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 477-485.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishers, 2000.
- Tomlinson, John. *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Torres Torres, Jaime. "Pugna por la 'música autóctona'". *El Nuevo Día* 7 marzo 2005. 2 septiembre 2006 <<http://www.adendi.com/imprimir.asp?num=5972&year=2005>>.
- Torres Torres, Jaime. "Visto bueno del Senado". *El Nuevo Día* 4 abril 2005. 2 septiembre 2006 <<http://www.adendi.com/imprimir.asp?num=7331&year=2005>>.
- Vivoni Gallart, Francisco. "Postmodernidad, globalización e identidad nacional en P.R." *Globalización, nación postmodernidad: estudios culturales puertorriqueños*. Ed. Luis Felipe Díaz y Marc Zimmerman. San Juan: Ediciones LA CASA Puerto Rico, 2001. 71-105.