

Some people say that I'm not the real thing  
Boricua, that is  
cuz I wasn't born on the enchanted island  
cuz I was born on the mainland  
...what does it mean to live in between?  
What does it take to realize  
that being boricua  
is a state of mind  
a state of heart  
a state of soul?

*No nací en Puerto Rico*

*Puerto Rico nació en mí...*

—Mariposa, "Ode to the DiaspoRican"<sup>1</sup>

## MÚLTIPLES INTERVENCIONES (DES)DEL OTRO LADO: Frances Negrón-Muntaner, la trans-nación puertorriqueña y el género del documental

Rosa Campos-Brito

*This essay examines Puerto Rican cinematographer Frances Negrón-Muntaner's film Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican (1994). It argues that by destabilizing the traditional definition of cinematic modalities such as the fiction film and the documentary, the film serves to challenge a monolithic nationalist discourse based on the constitution of a Puerto Rican subjectivity that is predominantly Hispanic, heterosexual, white, and exclusive of the diaspora. [Key words: Puerto Rican film, Documentary, Nationalism-Puerto Rico, Puerto Rican Identity, Queer Studies, Diaspora-Puerto Rico, Ethnicity-Puerto Rico]*

Frances Negrón-Muntaner, poeta y crítica cultural perteneciente al movimiento homosexual/lésbico en Puerto Rico y en los Estados Unidos, nos ofrece una propuesta cinematográfica desestabilizante en su primer largometraje, titulado *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994), en el que cuestiona esquemas excluyentes de la puertorriqueñidad propuestos anteriormente por intelectuales boricuas como Antonio J. Pedreira y René Marqués. Su producción visual incluye *AIDS in the Barrio* (1989), *Puerto Rican I.D.* (1995) y *Homeless Diaries* (1996), aunque *Brincando el charco* destaca entre su producción cinematográfica debido a que adquiere una posición precursora en la cinematografía puertorriqueña, al ser el primer largometraje que explora, desde una perspectiva lésbica, el tema de la nacionalidad en relación a la diáspora puertorriqueña. *Brincando el charco* se sitúa dentro de la producción documental de los noventa hasta nuestros días de los cineastas boricuas Jorge Oliver, *Pride in Puerto Rico* (1999), y Aixa Ardín Pauneto, *Elyibiti* (2001) (La Fountain-Stokes 2004). Otra realizadora puertorriqueña llamada Carmen Oquendo, estudiante de posgrado de la Universidad de Harvard, también se suma a este grupo de cineastas boricuas que tratan temáticas similares con la producción de un documental sobre una dominicana transgénero de la ciudad de Boston (La Fountain-Stokes, correspondencia con la autora, 16 de mayo, 2005).

En este estudio analizo las diversas estrategias cinemáticas que utiliza Negrón-Muntaner en *Brincando el charco* para desestabilizar la epistemología del género documental, su autoridad discursiva, su concepción realista y su aparente valor de representatividad real histórica, desestabilización que sirve como herramienta principal de su propuesta cinemática, la cual cuestiona esquemas previos de la puertorriqueñidad. Además de subvertir la presunción del género documental de presentar la verdad histórica como documento sin cuestionarla,

la cineasta boricua hace uso de diversas estrategias fílmicas, tales como la interpolación de segmentos documentales dentro de una trama de ficción y el recurso de la metacinematografía, así como de las modalidades documentales reflexiva y performativa, con el fin de revelar principios y manipulaciones cinemáticas. Ahora bien, ¿qué importancia y qué implicaciones tiene esta innovadora propuesta cinematográfica de una cineasta puertorriqueña lesbiana residente en los EE.UU.? ¿Qué logra Negrón-Muntaner al desestabilizar los discursos dominantes y mostrarnos la construcción de los mismos? ¿Ofrece ella alguna resolución al dilema de la definición cultural puertorriqueña?

Para la cineasta, la interpolación de segmentos documentales a lo largo de una trama de ficción o la yuxtaposición de material documental o testimonial con una construcción ficticia se convierte en una forma de cuestionamiento de la realidad producida o construida por el cine. *Brincando el charco* cuestiona la certidumbre epistemológica mediante la utilización de formas reflexivas (la presencia del cineasta y su equipo cinematográfico) y estructuras fílmicas performativas (la evocación poética y la reiteración de imágenes) que desenmascaran la naturaleza subjetiva de la construcción del conocimiento.

Su cuestionamiento de las categorías y estructuras sociales del poder por las que transita el individuo puertorriqueño, tanto el de la diáspora como el de la Isla, lleva a Negrón-Muntaner a responder a la necesidad, subrayada por el crítico puertorriqueño Juan Flores y la crítica chicana Yvonne Yarbro-Bejarano, de expandir las categorías de análisis y no sólo de añadir la experiencia particular de grupos marginados (“the additive model”) al centro, donde la norma mantiene el poder. Como nos dice Yarbro-Bejarano: “No one becomes who they are in relation to only one social category, and no representation of sexuality or desire is free of racialization (even in the absence of people of color)” (1999, 341). Al contrarrestar los discursos

homogeneizantes dominantes (el discurso oficial insular, la narrativa maestra de lo anglosajón, el discurso gay norteamericano), la cineasta reconoce e interroga la heterogeneidad de las identidades raciales y sexuales representando así los términos “puertorriqueña/o”, “lesbiana” y “homosexual” como procesos dinámicos en vez de identidades fijas y homogéneas. Sin ninguna presunción de objetividad, la propuesta cinematográfica de Negrón-Muntaner recurre a la referencia subjetiva, reiteradamente reflejando la diversidad, complejidad y densidad de la cultura e identidades puertorriqueñas contemporáneas, caracterizadas por hallarse en tránsito, en un ir y venir constante entre dos zonas que se entremezclan (Duany 2002; Flores 1997).

*Brincando el charco* nos ayuda a comprender cómo se relacionan entre sí los diferentes elementos que conforman la identidad sexual, racial, política y nacional de un individuo. Es en el ir y venir entre las diferentes nociones de nación puertorriqueña donde toman forma las múltiples maneras de ser puertorriqueño. Desde el objeto de este estudio y desde la propuesta teórica encarnada en el discurso fílmico de *Brincando el charco*—y de los documentales mencionados de Oliver y Ardín Pauneto—se hace indispensable un cuerpo crítico fundamental para la construcción de un marco teórico gay/lésbico puertorriqueño. Esta producción cinematográfica sitúa las experiencias del sujeto lésbico/homosexual puertorriqueño de la diáspora como centro de gravedad discursivo de las obras, las cuales crean un espacio singular en cuanto a la subjetividad lésbica/homosexual al explorar las conexiones entre sexualidad y nacionalidad puertorriqueñas, que también han sido objeto de algunos estudios académicos de carácter antropológico, cultural, sociológico y literario<sup>2</sup>. El marco crítico *queer* que ofrecen los estudios teóricos de Luis Aponte-Parés—en especial su artículo en colaboración con Jorge Merced titulado “Páginas Omitidas: The Gay and Lesbian Presence” (1998) y “Outside/In: Crossing Queer and Latino Boundaries” (2001)—junto con el

artículo del crítico Manuel Guzmán “Pa’ La Escuelita Con Mucho Cuida’o y por la Orillita’: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation”, son fundamentales en relación a la experiencia y a las negociaciones de la comunidad gay/lésbica puertorriqueña y a la creación de espacios de organización socio-política en las ciudades norteamericanas de Boston y Nueva York. En “Puerto Rican Identity Up in the Air: Air Migration, Its Cultural Representations and Me ‘Cruzando el Charco’”, Alberto Sandoval reflexiona, desde una perspectiva autobiográfica, sobre la identidad y experiencia gay y el tránsito circular migratorio del vivir en un constante ir y venir entre los dos Puerto Ricos, el de la Isla y el de la diáspora. Por su parte, Lawrence La Fountain-Stokes, en sus artículos “1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Gay Lives, Island Debates, and Diasporic Experience” (1999) y “Cultures of the Puerto Rican Queer Diaspora: Some General Considerations” (de próxima publicación), no sólo reconstruye la historia silenciada de la comunidad G/L/B/T (gay, lésbica, bisexual y de transgénero) puertorriqueña (isleña y diásporica) sino que también documenta y analiza la producción cultural de los puertorriqueños de primera, segunda y tercera generación en los Estados Unidos.

**La puertorriqueñidad: de *Insularismo a Brincando el charco***

Brevemente, *Brincando el charco* está enmarcada por las experiencias de Claudia Marín, una fotógrafa lesbiana puertorriqueña que ha vivido los últimos cinco años en exilio voluntario en la ciudad de Filadelfia. El personaje de Claudia es representado por la propia Negrón-Muntaner y varias de las personas entrevistadas son amigos de la cineasta. Se podría decir que Claudia es una “sexile” que ha emigrado debido a su sexualidad no normativa (Guzmán 1997). La acción del largometraje se desencadena por la llamada que recibe Claudia en referencia a la muerte de su padre, evento que genera el nudo de conflictos de la obra, la decisión de regresar a la Isla y los contradictorios

y complejos sentimientos que la acompañan. La película comienza con un lento movimiento de cámara que va acercándose a una multitud de manera que la cámara pareciera espiarla. Este acercamiento de la cámara detalla cómo se mueven, cómo miran, cómo se ríen y cómo son cada uno de los sujetos de la multitud, lo que, en sólo unos segundos, incita en el espectador cierta ansia por averiguar su identidad. Aunque la escena capturada por la cámara podría tratarse de cualquier grupo de latinos en cualquier parte del mundo, la respuesta a ese interrogante proviene de una íntima voz de fondo (o *voice-over*) que reflexiona sobre la escena, sacándonos de dudas y respondiendo a nuestra curiosa ansiedad:

From the moment I learned how to read, I have known the Puerto Ricans asking themselves to the point of despair: Who are we? What is our common destiny? Trusting that a correct answer will end centuries of conflict and turmoil, turning us into the owners of history. I am gonna dig up these questions, even as I contest them. Yet on certain occasions I am seduced into seeing us, failing to see anything else. That is why I have to point my lens elsewhere to see; to look what escapes the us in *nosotros*. (Negrón-Muntaner, *Brincando el charco*, 1994)

Esta lírica voz nos advierte que el tema a excavar o desenterrar (¿Excavar de dónde? ¿De la historia oficial? ¿Del imaginario colectivo?) descansa en el agónico problema de la “definición” cultural. La protagonista de este film se propone develar los conceptos que construyen el “nosotros” puertorriqueño, mientras el espectador inquisitivo se pregunta: ¿Hacia dónde apuntará ese lente? ¿Cuál es ese otro lado, ese “elsewhere”, que le permitirá ver lo que se escapa del “us in *nosotros*”? El lento y cadencioso movimiento de la cámara se detiene en el *close-up* de una supuesta bandera estadounidense que abarca la pantalla entera, sugiriendo que el otro Puerto Rico—el de la diáspora, el

continental, el de *afuera*, el *del otro lado*, el que encontramos al *brincar el charco*—será el filtro mediatizador y el lente desde el que la cineasta articulará su propuesta y desestabilizará el debate sobre la identidad para ofrecer nuevas respuestas, significados y/o posibles paradigmas sobre la puertorriqueñidad<sup>3</sup>.

Se trata del espacio cinematográfico que remite a la experiencia de esta comunidad puertorriqueña asentada en los Estados Unidos, excluida tradicionalmente de la narrativa maestra de la nación caribeña (Díaz Quiñones 1993; Dávila 1997; Duany 2002; Flores 1997). Como en otros contextos postcoloniales, tanto la literatura como la *intelligentsia* local han jugado un papel muy importante en la definición del discurso nacionalista puertorriqueño a partir de la invasión norteamericana de 1898, momento crítico a partir del cual la identidad nacional se ha conceptualizado en oposición a lo considerado culturalmente norteamericano (Dávila 1997; Duany 2002). En 1929 la revista puertorriqueña *Índice* lanza la pregunta “¿qué somos y cómo somos?”, provocando reflexiones críticas que culminan en el ensayo fundacional titulado “Insularismo” (1934) de Pedreira. Extenso e influyente escrito de corte elitista, eurocéntrico y racista, este ensayo fue una de las variadas respuestas al debate del nacionalismo puertorriqueño. Es interesante notar que la definición de la identidad nacional es elaborada en este texto a través de la neutralización y homogeneización de la diversidad (Martínez-San Miguel 1997). Otro texto clave en la construcción de la identidad puertorriqueña que mantiene la pauta elitista y excluyente de Pedreira fue escrito por Marqués casi treinta años después y se titula “El puertorriqueño dócil” (1962). Durante los años cincuenta, cuando el liderazgo pro-Estado Libre Asociado obtuvo el poder económico y político, el nacionalismo separatista fue reprimido mientras se incorporaban diferentes elementos de la cultura puertorriqueña a una definición cultural de la nación que privilegiaba el idílico pasado agrario de supuesta base europea, excluyendo cualquier referencia a las raíces africanas

(Dávila 1997; Duany 2002; Negrón-Muntaner y Grosfoguel 1997). En los años ochenta, el ensayo de José Luis González “El país de cuatro pisos” (1980) cuestiona las tendencias hispanófilas de esta interpretación de la cultura e identidad nacional. En contraste con sus predecesores, que blanquean la historia cultural nacional y niegan las desigualdades en las relaciones de poder de un sistema colonial y el tremendo impacto de la continua dominación extranjera, González considera que “la cultura nacional se manifiesta en directa correlación con la autoridad política y económica, y no como un sentimiento unificador de afinidad espiritual” (Flores 1997, 50). No obstante, “lo que más se echa de menos en el movedizo ‘país de cuatro pisos’ de González son el sótano y el ‘rufo’”, la importancia Taína (indígena) como base fundamental (sótano del edificio) y el impacto cultural de la emigración en masa y la subsecuente reubicación de los puertorriqueños en los Estados Unidos como ático o techo del edificio (Flores 1997). Estas respuestas ante la problemática de lo nacional y del “ser puertorriqueño” mantienen como hilo común la perenne exclusión de los emigrantes puertorriqueños en los Estados Unidos de la formación nacional y cultural puertorriqueñas.

Por su parte, el crítico cultural puertorriqueño Flores, en su ensayo “Memorias (en lenguas) rotas/*Broken English Memories*”, nos advierte sobre la “nueva historiografía”<sup>4</sup> que, aunque presume de ser revisionista, continúa este discurso excluyente:

[“la nueva historiografía”] sigue presentando a la “otra mitad” de la población puertorriqueña como precisamente eso: un “otro” oculto en las alas del drama nacional principal. Los puertorriqueños en el destierro, o “de allá”, siguen siendo una nota al calce, compasiva cuando mucho, pero en definitiva excluyente. (Flores 2000, 74)

Los intentos de trascender la narrativa oficial han fracasado rotundamente, predominando la representación de la comunidad puertorriqueña de los Estados Unidos como “una mera extensión de discursos que tienen su origen en el ámbito insular, como si su historia fuese un simple apéndice de ‘la historia nacional’ que carece de sus propios contornos y dinámicas” (Flores 1997, 75). Flores mismo indica que “las costuras y fronteras” de la experiencia nacional no pueden seguir postulándose como meros vacíos o ausencias, sino como lugares que puedan generar “nuevos modos de relacionarse, nuevos significados” (1997, 75). Sin embargo, los estudios más recientes (Dávila 1997; Duany 2002; La Fountain-Stokes 1999; Laó 1997; Negrón-Muntaner y Grosfoguel 1997; Martínez-San Miguel 2003), articulan una propuesta crítica cultural que considera a la diáspora como elemento central de la conceptualización y de la definición de la identidad cultural y nacional puertorriqueña.

Por su parte, la postura de Flores nos remite al modelo teórico propuesto por la crítica cultural chicana Yarbrow-Bejarano que subraya los problemas inherentes al utilizar “the additive model”. Desde los años ochenta los discursos sobre diferencia y diversidad funcionaron para empañar las estructuras de dominación. Esto, según ella, se debe a la práctica de teorizar la diferencia dentro de un paradigma que implica una norma o la tolerancia de la desviación de la misma, lo cual hace que el modelo aditivo se base en incluir categorías excluidas con la intención de corregirlas, sin permitirnos comprender las relaciones que forman la identidad y los efectos que ejercen una en la otra. Yarbrow-Bejarano indica la necesidad de un nuevo paradigma que permita la expansión de las categorías de análisis de una manera en que la raza, la clase y el género sexual converjan para expresar la experiencia vivida del sujeto o lo que Cherríe Moraga llama “theory on the flesh” (Yarbrow-Bejarano 1995, 12).

**El género del documental: de la exposición al performance**

Al acercarnos a *Brincando el charco*, se hace necesario trazar el valor del género documental en el contexto cinematográfico de Negrón-Muntaner, ya que es clave para comprender su propuesta estética desarticulante. El documental, como lo indica su raíz latina *docere*, surge de la necesidad de informar y educar a la gente. Esta forma expositiva que ha utilizado “a god-like voice” para comentar las imágenes de la pantalla y posicionar la cámara de una forma omnisciente, sugiriendo que el cinematógrafo es capaz de conocer y de representar un evento o cultura objetivamente, adquiere una naturaleza de corte antropológico y etnográfico. El documental también ha servido como vehículo de adoctrinamiento social y de comentario (Grierson 1971; Trinh 1993). Como han apuntado investigadores del tema, las virtudes del documental recaen en la capacidad de observar y seleccionar “from life itself” y desde la pantalla abrir una ventana “on the real world” (Grierson 1971). En *Brincando el charco* Negrón-Muntaner cuestiona esta presunción del documental tradicional de poder captar la realidad “on the run” y de representar—grabar, documentar—la realidad sin ninguna mediación (Grierson 1971). La crítica cultural Trinh T. Minh-ha subraya que esta modalidad expositiva del documental ha dado lugar a toda una estética de la objetividad, haciendo evidentes “comprehensive technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world, and by extension, what is ‘honest’ and what is ‘manipulative’ in documentary” (1993, 94). Esta “estética de objetividad” que proclama la autenticidad de la imagen grabada, donde el único referente es el mundo real, llega a su culminación en la década de los sesenta con el *cinéma-vérité* de los cineastas franceses que, a partir del uso de cámaras y equipos de sonido portátiles y de luz natural, despliegan las imágenes captando la realidad en el momento exacto en que ocurre.

Durante esta misma época, otros cinematógrafos comienzan a emplear entrevistas en cámara con actores sociales, cuyo propósito es mostrar las diferentes perspectivas y legitimizar la experiencia personal como verdad irrefutable, creando el espacio para que los propios actores del drama narren sus experiencias. Por ejemplo, realizadores cubanos como Tomás Gutiérrez Alea y Sara Gómez comienzan a experimentar utilizando las formas del documental tradicional dentro de sus obras de ficción, una técnica que, para la época, era bastante novedosa. Para Gutiérrez Alea, por ejemplo, esta yuxtaposición de formas “presenta una imagen más rica de la realidad que uno quiere expresar” porque “el cine tiene una inmediatez que permite captar aspectos de la realidad” (Paz 1983, 44).

En su film *Brincando el charco*, Negrón-Muntaner reflexiona sobre algunas de estas propuestas del género documental, apropiándose de ellas para cuestionar y desestabilizar categorías culturales, sexuales, políticas y raciales. Específicamente, Negrón-Muntaner se sirve del documental reflexivo y del documental performativo, ya que la forma reflexiva implica la representación formal y un contexto político que cuestiona la forma del documental tradicional y la desfamiliariza de modalidades documentales anteriores. A diferencia del género reflexivo, el documental performativo que utiliza no se enfoca en las cualidades formales o en el contexto político del filme directamente, sino que más bien se aleja de lo referencial del documental y lo reconfigura a partir de estrategias de argumentación persuasivas sobre el mundo histórico representado, en este caso el puertorriqueño (Nichols 1994, 93–94).

El uso del documental performativo es altamente sugerente y no oculta lo fabricado, que conlleva aspectos poéticos, retóricos y expresivos como figuras dominantes de su marco referencial. El cambio de enfoque confunde y borra aún más las ya imperfectas fronteras entre el documental y la ficción, de

manera que desestabiliza para el espectador el mundo real o histórico como referente primario y original sin dejar de nombrarlo y de referirse a él. Este documental performativo le da forma a una subjetividad social que une lo abstracto a lo concreto, lo general a lo particular, lo individual a lo colectivo y lo político a lo personal de un modo transformativo y dialéctico (Nichols 1994).

**Ambigüedad representativa y metacinematografía como estrategias desestabilizadoras**

Bill Nichols alinea, por ejemplo, el documental con otros sistemas que alegan una directa relación con lo real. A estos sistemas él los denomina “discursos de sobriedad”, los cuales se caracterizan por ejercer poder sobre los individuos y las sociedades; entre ellos se encuentran los discursos de la ciencia, la política, la religión y la asistencia social (Nichols 1991). En la obra de Negrón-Muntaner, estas intervenciones en los discursos de sobriedad se logran tanto a través del contenido como de la forma. *Brincando el charco* mantiene un continuo vaivén entre ficción y género documental. De esta manera, la cineasta consigue que su propuesta estética refleje su intervención discursiva. Es decir, las imágenes y las técnicas cinematográficas que elige dan a entender cómo los discursos oficiales de la nación y de la identidad homosexual/lésbica también han sido fabricados y excluyen a los individuos/grupos que no reflejan el modelo hegemónico. Su obra visual no sólo navega entre la forma del documental y la de la ficción sino que también nos muestra, constantemente, cómo se entremezclan y cómo habita una en la otra. De este modo, Negrón-Muntaner enfatiza el constante movimiento entre categorías y la imposibilidad de representar al sujeto puertorriqueño de forma monolítica.

La deliberada ambigüedad representativa de Negrón-Muntaner y este juego entre el documental y la ficción han hecho que críticos como La Fountain-

Stokes y Dorian Lugo Bertrán hayan quizás malentendido algunas de las estrategias cinemáticas de Negrón-Muntaner. Ambos están de acuerdo en que existe un juego entre los géneros del documental y la ficción; sin embargo, el primero afirma que el filme habla con cierta autoridad documental (La Fountain-Stokes 2005) y la segunda comenta cuán poco original es el uso del melodrama<sup>5</sup> (Lugo Bertrán 1997). Estos críticos parecen no tener en cuenta la posibilidad de que el uso deliberado del melodrama logre interrumpir la ilusión de “verdad desnuda” que pretende presentar el género documental. Negrón-Muntaner, como parte de su estrategia, recurre al familiar código expresivo del melodrama y su forma altamente estilizada para evocar la dimensión subjetiva de las entrevistas tradicionales (al estilo documental) que van intercaladas en la narrativa fictiva y ficticia a lo largo de la obra. De esta manera, su propuesta estética cuestiona rigurosamente la autoridad discursiva del género documental.

Al utilizar las formas del documental reflexivo y performativo, enfatizando la referencia subjetiva como herramienta fílmica, Negrón-Muntaner ofrece una propuesta estética que deconstruye la noción de una verdad absoluta. Es decir, *Briñcando el charco* nos revela la imposibilidad de representación de una esencia auténtica y primordial del ser puertorriqueño. A nivel temático, al incluir no sólo a la comunidad puertorriqueña en EE.UU. sino también las experiencias particulares del sujeto gay/lésbico puertorriqueño de la diáspora, la cineasta interroga los previos esquemas de la puertorriqueñidad y la inclusión y exclusión de ciertos grupos que pertenecen a la nación caribeña. En *Briñcando el charco* la subjetividad social está mediada por diversas categorías como la raza, la nacionalidad, la sexualidad, la clase y el género sexual de un individuo, mientras que la visión estética—las tomas, el sonido, la música, el proceso de edición y el uso del documental performativo—obliga a los espectadores a reconocer los recursos visuales que un/a cinematógrafo/a manipula para

construir sus versiones plurales, desestabilizantes e interrogadoras de la realidad en la pantalla.

Otra técnica cinematográfica—que destaca por su gran fuerza y originalidad formal en su propuesta—consiste en revelar las manipulaciones cinemáticas. En otras palabras, mediante el uso de la metacinematografía, Negrón-Muntaner muestra el proceso de filmación a lo largo de la película. La presencia de la cámara de video portátil y fotográfica es una constante; el público es partícipe en la producción de la misma película que está viendo y, como espectadores, vamos observando cómo la cineasta desestabiliza las convenciones máspreciadas del género documental. Por otra parte, Negrón-Muntaner subraya las estrategias cinematográficas que construyen la verdad mientras hace evidente la naturaleza subjetiva del documental. Desde las primeras escenas, específicamente después de la escena del desfile puertorriqueño descrita en la introducción de este ensayo, el espectador ubica a Claudia/Frances en una sesión fotográfica. Con la cámara en mano, ella ejecuta diferentes tomas de un modelo. Pero éste no es cualquier modelo; es un modelo puertorriqueño y homosexual que se encuentra *vogueing*<sup>6</sup> para la cámara (o para las cámaras: la de Claudia dentro de la película y la de Frances, que graba lo que vemos en la pantalla). En ciertos momentos de la escena, el voice-over del modelo y la posición de la cámara (directamente enfrente del entrevistado) nos hacen creer que se trata de una entrevista tradicional sobre un homosexual puertorriqueño hablando de la experiencia gay, el rechazo de su familia y la homofobia que impregna nuestra cultura latina, aunque, sorpresivamente y con rápidos cambios de ritmo y tomas, la directora nos hace navegar entre la entrevista tradicional y la sugerente y artísticamente elaborada escena del *vogueing*. Al finalizar esta secuencia de escenas, los espectadores vemos a Claudia/Frances revelando las fotos que había tomado de su amigo. De nuevo, el uso del voice-over genera otros niveles de lectura visuales y profundiza su complejidad. El modelo puertorriqueño gay nos dice “I did not choose to be

gay. Who wants to live a lifestyle where you are a minority within a minority because I am Hispanic and I am gay?" (Negrón-Muntaner 1994). Dentro de esta técnica metacinematográfica, es interesante observar que, en ese mismo instante, al encenderse la luz del cuarto de revelado, las imágenes del amigo gay se borran paulatinamente del papel fotográfico. Este comentario apunta a la doble opresión, racial y sexual, del sujeto gay puertorriqueño en el contexto estadounidense, al mismo tiempo que las imágenes en la pantalla evocan la invisibilidad de la experiencia gay latina en los discursos oficiales de ambas naciones, la puertorriqueña y la estadounidense.

Ahora bien, ¿qué relevancia o significado tiene esta forma de representar la experiencia gay latina en EE.UU.? ¿Por qué Negrón-Muntaner escoge una forma de expresión que marca al individuo homosexual? El vogueing, originado en las discotecas gay de los años ochenta y caracterizado por sus dramáticos gestos y deliberadas poses femeninas, es una forma de expresión del individuo que constituye un modo de afirmación cultural y de resistencia. Como ha señalado el cineasta afroamericano Marlon Riggs<sup>7</sup>, subrayando las implicaciones del vogueing en el ámbito de una cultura heteronormativa:

You need somehow to affirm those gestures which the dominant culture looks down upon and considers inferior or reflecting a flawed personality or a flawed culture. We (black homosexuals) take that and reverse it in a way, so that it becomes a virtue rather than a vice or flaw. (Kleinhans and Lesage 1991, 8)

De esta forma, el baile de gestos amanerados se convierte en una forma de resistencia para contrarrestar el rechazo de una sociedad homofóbica que mira con desprecio al individuo que transgrede los parámetros de la masculinidad normativa. Negrón-Muntaner utiliza el vogueing no sólo como vehículo

de afirmación cultural gay, sino también para dar voz y forma al individuo homosexual latino que ha sido borrado y silenciado por las prácticas y discursos hegemónicos de las varias comunidades/naciones a las cuales pertenece, por ejemplo la puertorriqueña de la Isla y la continental, la norteamericana y la homosexual/lésbica estadounidense.

Recordemos dentro de esta propuesta estética a la crítica chicana Gloria Anzaldúa, quien articula explícitamente este sentimiento de alienación del sujeto homosexual/lésbico a partir de la conceptualización del “belonging nowhere”, debido a que su identidad múltiple le prohíbe sentirse completamente “at home” en cualquiera de las comunidades a las que pertenece, “[a]nd if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture” (1987, 22). Anzaldúa usa la escritura como instrumento de agencia para reclamar su espacio, su hogar. En contraste, en *Briñcando el charco*, Claudia/Frances (protagonista/realizadora) reclama su espacio utilizando la cinematografía y el voguing como agentes de afirmación cultural.

Negrón-Muntaner nos muestra este proceso a través de una secuencia de escenas en las que Claudia compara las discotecas de la Isla con las de Filadelfia. Aunque en Puerto Rico “the disco was home...it was the space where I felt safest”, su posicionalidad nómada otorga a este espacio un significado diferente al emigrar, como comenta la protagonista en esta escena:

After landing the disco ceased to be home. It became alien. The body movements, the gazes of the women that shape my desires were absent. The monotonous music cornered me, even when the same rhythms played at home, but in order to survive here, I knew I needed to claim the bar. And, one night a group of men helped. They claimed the spotlight as they walked. The disco became theirs, without knowing

they allowed to create a space for a body that had no image. (Negrón-Muntaner 1994)

Es interesante observar cómo, desde la posicionalidad de la protagonista, el sujeto latino le posibilita reclamar la disco—crear un espacio propio, imagen de un cuerpo invisible—al ocupar el centro y bailar al estilo *vogue*. En esta instancia del filme, la disco se convierte en un sitio seguro (un hogar) donde las formas de resistencia cultural gay latina promueven y permiten la creación de alianzas entre diferentes articulaciones de la puertorriqueñidad (una puertorriqueña lesbiana de clase media, blanca y recién emigrada de la Isla se intersecta agencialmente con los homosexuales puertorriqueños de la diáspora). Aunque el proceso de confrontación, autoconciencia y agencia de Claudia, la protagonista, es diferente al que remite autobiográficamente Anzaldúa en sus ensayos, a través de la protagonista de este filme, podemos observar que la experiencia migratoria desata el sentimiento de alienación, el cual intensifica la necesidad de reclamar un espacio, una subjetividad y una ciudadanía cultural gay y latina para sobrevivir en comunidades que niegan todo derecho de membresía.

**“We are what such films refer to”**

En contraste con la secuencia de escenas de voguing comentadas anteriormente, en las que los íntimos comentarios de Claudia/Frances y los del modelo se relacionan con las imágenes que vemos en la pantalla, en otras escenas Negrón-Muntaner hace uso de la pantalla para reflexionar y comunicarse con el espectador. De este modo, la cineasta suspende la referencialidad del mensaje y lo coloca entre paréntesis. Nichols subraya que esta estrategia es característica del documental performativo y explica:

The process of identifying a problem and proposing a solution no longer has operative force [in performative documentaries]. Our assessment and engagement then is less in terms of [the message's] clarity or its truth value with respect to its referent than in terms of its performative force—a purely pragmatic consideration. Questions of pragmatics shift the dominant from the work's referential relation, its indexical binding to fragments of the historical world, to its relation to its viewers.... *We are what such films refer to.* (Nichols 1994, 99, mi énfasis)

Como podemos observar, esta estrategia en relación al consumo del filme revela otro elemento (impacto) estratégico desestabilizador de la puertorriqueñidad, al colocarnos, a nosotros los espectadores, como el referente fundamental, exigiendo nuestra atención, no necesariamente con órdenes o imperativos, sino invitándonos a la reflexión de una manera muy eficaz y sutil. Reafirmando las convenciones de lo que ha sido considerado el documental performativo, la propia Negrón-Muntaner ha comentado que el filme fue hecho con la intención de provocar: provocar discusión y generar controversia (La Fountain-Stokes 2005).

Una de las estrategias más eficaces dentro de la propuesta cinematográfica de Negrón-Muntaner radica en la desestabilización de la sexualidad desde el marco dominante. Una conversación telefónica de Claudia con el editor de una revista se erige como una de las escenas más provocativas. Mientras el editor blanco revisa las fotos enviadas por Claudia y cuestiona el tema del colonialismo, con una mirada morbosa observa el trasero de su empleado afroamericano cuando éste sale de su oficina: “What does a seemingly straight man carrying a U.S. flag have to do with you as a lesbian?” (Negrón-Muntaner 1994). La ironía y el sarcasmo impregnan la escena al repetirse la pregunta, esta vez inscrita desde el

centro de la pantalla. Esta repetición no es gratuita ni tampoco es una sencilla técnica para enfatizar la pregunta. Si recordamos que la reiteración a través de acciones repetitivas performativas acumulan “the force of authority through the repetition or citation of a prior, authoritative set of practices” (Butler 1990, 226–227), entonces, es claro que la directora remite su propuesta fílmica a la forma en que el discurso gay norteamericano ha sido naturalizado.

Este discurso totalizante que define la identidad gay/lésbica norteamericana se basa en nociones biológicas de la sexualidad como categoría inmutable de carácter excluyente, ya que se cree que el tomar en cuenta los ejes raciales, de género o de desigualdad de clase supondría una distracción, produciendo divisiones dentro del movimiento gay norteamericano (Phelan 1997, 62). Como observamos, la interrogación ideológica-cultural se da en secuencias donde el valor de la imagen no se encuentra en su representación de la realidad, sino en el cuestionamiento de la misma. De esta manera, Negrón-Muntaner forja un diálogo entre la práctica teórica y la cinematográfica a partir de las identidades múltiples de la protagonista. Sin proponer una solución a la invisibilidad de los latinos homosexuales y de las latinas lesbianas, la cineasta consigue que los espectadores reconozcan lo absurdo de ignorar el impacto de la experiencia colonizadora en la subjetividad de una puertorriqueña lesbiana y desmantela el proceso en que los discursos autoritarios son reproducidos casi en forma naturalizada.

Por otra parte, la problemática de la invisibilidad de la identidad lésbica también queda representada en una secuencia de escenas de *Briñcando el charco* en donde la pantalla se convierte en el vehículo de conexión directa con el público. Una entrevista, aparentemente de corte tradicional, con una doctora/ psicóloga que comenta la falta de representación de las lesbianas se intercala con imágenes eróticas de mujeres en el momento del acto sexual. La doctora

comenta que la invisibilidad de la lesbiana se debe a la falta de representación de su sexualidad y que en nuestra sociedad, regida por patrones masculinos, el acto sexual sin la presencia del pene o sin penetración es inimaginable. Paralelamente a estos comentarios se elabora artísticamente una escena lésbica que simultáneamente interroga varias veces al espectador desde la pantalla: “What are you looking at? Don’t look...do it!” y “What a lack of imagination!” (Negrón Muntaner 1994). Este evento ficticio entre mujeres—una de ellas la protagonista/directora Claudia/Frances—abrazándose y acariciándose apasionadamente evoca la dimensión subjetiva de la entrevista con la doctora. Asimismo, Negrón-Muntaner nos muestra cómo se entremezclan e intersectan el documental y la ficción, mientras expone cómo el documental utiliza elementos ficticios que fabrican verdades, sugiriendo estéticamente con estas escenas que el discurso dominante heteronormativo que ignora la sexualidad lésbica también es una fabricación, una ficción.

Esta escena cobra aún más relevancia al considerarse *Brincando el charco* la primera película puertorriqueña que crea un espacio para la subjetividad lésbica dentro del marco de cien años de historia cinematográfica puertorriqueña. Para Negrón-Muntaner la falta de representación de la sexualidad y la ausencia de la subjetividad y sexualidad lésbica en la obra de las cineastas puertorriqueñas es una revelación bastante chocante, ya que tanto la cultura popular como la vida diaria puertorriqueñas están saturadas de referencias a la sexualidad. Aunque, como la misma cineasta indica, es importante el hecho de que “I have tentatively concluded that this excess is more a simulacrum than a reflection of active sexuality—or a discursive rather than a bodily sexuality...” (Negrón-Muntaner 1999, 522). Como se observa en esta reflexión, la realizadora decide crear una secuencia de imágenes en su propuesta cinemática “that addressed sexuality as a tease, a tango of possibilities for lesbian spectatorship”, señalando el contexto cultural genérico puertorriqueño a dismantelar:

The main challenge I faced in conceptualizing the sequence was that lesbian sexuality is seen in Puerto Rican and American culture mostly in the context of “heterosexual” pornography aimed at male viewers. To address but not necessarily reproduce the porn context, the sequence includes a series of intertitles that acknowledges the voyeurism of *all* viewers. To highlight the viewers’ own awareness of the experience of watching and the constitution of lesbian spectatorship...I shot the sequence in black and white. (Negrón-Muntaner 1999, 522)

En las secuencias comentadas anteriormente, Negrón-Muntaner juega y navega entre la forma documental y la ficticia, borrando así las rígidas categorías que tradicionalmente separan estas formas. De igual manera, este inestable modo de representación mantiene al espectador en un constante juego que lo/la cuestiona, ya que la cineasta interviene simultáneamente en los discursos raciales dominantes<sup>8</sup>. En las secuencias de escenas que comentaré a continuación, notamos que la propuesta estética que oscila entre documental y ficción evoca la misma ambigüedad de la representación del puertorriqueño al no poder clasificársele dentro de las categorías raciales existentes.

**“I’ll always be a purely perfect Puerto Rican, RIGHT HERE!”**

El tema de la ambigüedad racial que representa al sujeto puertorriqueño como miembro de “a mixed racial community ranging in ‘color’ from white to black—and everything in between” (Negrón-Muntaner y Grosfoguel 1997, 21) se introduce en *Brincando el charco* a través de la voz de una mujer afroamericana que recuenta la llegada de los puertorriqueños a Harlem<sup>9</sup>. Intercalado en esta entrevista aparece en la pantalla el *footage* en blanco y negro de la llegada de familias puertorriqueñas al barrio de Harlem en Nueva York, barrio predominantemente habitado por afroamericanos. La entrevistada comenta que una de las cosas que más llamaba la atención de los

recién llegados era su forma tan llamativa de vestirse y la abundante joyería que usaban las mujeres, que hacía pensar a la comunidad afroamericana de Harlem que se trataba de familias gitanas. La entrevistada también subraya la discriminación lingüística sufrida por los niños en la escuela, ya que, al no hablar inglés, inmediatamente se les asignaba a un grado inferior al que realmente les correspondía: “The assumption being: If you have no English you have no I.Q.” (Negrón-Muntaner 1994). Al relatar la experiencia de un compañero de escuela, también comparte el hecho de que lo más raro era que “some of his relatives looked like us”, preguntándose muy confundidos: “Who were these people?” (Negrón-Muntaner 1994).

La estrategia cinematográfica de Negrón-Muntaner ofrece respuesta a esta pregunta escrita en la pantalla al presentar una serie de imágenes (en footage en blanco y negro al estilo del documental tradicional, reafirmando la validez de la imagen como documento histórico) que relatan la historia de la comunidad puertorriqueña de los Estados Unidos, desde sus orígenes campesinos y obreros en la Isla hasta la lucha social de los sesenta. El voice-over nos dice:

People I will never know, except in stories or pictures...Traveling North in small airplanes in search of gold in the streets and the American dream. Women who sewed, men who packed. Puerto Ricans who took the streets demanding everything denied...People who created new forms of struggle and solidarities, pleasures and priorities. Forty years after the so-called miracle *Operation Boot Strap*, the road they made for others is also taken. (Negrón-Muntaner 1994)

Aunque esta forma de representación sea bastante convencional dentro del género documental, Negrón-Muntaner la subvierte al sustituir la tradicional “god-like voice”, que supuestamente capta una cultura de forma objetiva,

por la voz autobiográfica de Claudia, lo cual enfatiza el carácter subjetivo de una narrativa personal y poética. Las últimas palabras pronunciadas por la protagonista/directora, Claudia/Frances, en esta secuencia se insertan en la historia de esta comunidad, cuya experiencia ha sido silenciada por los discursos nacionalistas de ambas culturas: "I am part of the three million Puerto Ricans who call the U.S. their home, although rarely without contradictions" (Negrón-Muntaner 1994).

Como veremos, al igual que la secuencia del modelo gay, estas contradicciones también son reveladas entre el vaivén de una entrevista tradicional y las escenas de un performance de la poeta neorriqueña negra Zulma González. Lo expresivo, poético y subjetivo son los marcadores visuales dominantes en una secuencia que comienza con el click (audio) y el flash (imagen) de una cámara que toma la fotografía de la mujer negra que aparece en pantalla; a continuación, hay un cambio de plano en la escena del performance que destaca la figura de Claudia como parte del público. La parte central del performance permite que el público y el espectador de la película escuchen un poema que trata de la experiencia del/a puertorriqueño/a de raza negra en los Estados Unidos. La poeta recita con un tono de rabia e indignación ante su experiencia frente a la cultura anglosajona dominante, de rígidas categorías raciales, y la exclusión que le niega el derecho de pertenecer:

I'll always be a purely perfect Puerto Rican, but this United States will not unite me with my own. The darkness of my skin, the coarseness of my hair, and the bearing of no Hispanic accent made me perfectly imperfect and totally undistinguishable from any other African American. But in this United States I couldn't have a United States with my own. A cultural revelation became a personal revolution in my life. Puerto Rican unity became a Puerto Rican reality when they realized

their colorless position and then we became a people in a U.S. 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! (Negrón-Muntaner 1994)

La invisibilidad de la comunidad puertorriqueña dentro del contexto continental anglosajón apunta obligatoriamente al proceso de racialización de los grupos étnicos de los Estados Unidos, ya que “the hierarchization of ethnic groups has been hegemonized by male elites of European descent (‘Whites’) throughout a long historical process of colonial/racial domination of Native Americans, enslaved Africans, and migrant populations” (Negrón-Muntaner y Grosfoguel 1997, 20). Al pasar el control jurídico/militar del Estado del poder imperial al nuevo Estado Independiente, las élites blancas continuaron controlando las estructuras políticas y económicas, de manera que los grupos hegemónicos continuaron excluyendo a la gente de color “from the categories of full-citizenship in the imaginary community of the ‘nation’” (Negrón-Muntaner y Grosfoguel 1997, 20). Aunque los derechos civiles, sociales y políticos que ofrecía la ciudadanía fueron paulatinamente otorgados a la clase obrera y a las mujeres de raza blanca, los grupos de sujetos colonizados mantuvieron su posición de ciudadanos de segunda clase en los Estados Unidos, sin llegar a tener acceso a los derechos que otorga la ciudadanía<sup>10</sup>.

En el ámbito insular se da una situación paralela, ya que, bajo la bandera de una ideología nacionalista, las élites (blancas) locales mantienen absoluto control en los espacios políticos, económicos y culturales. Sin embargo, en contraste con el racismo anglosajón, en Puerto Rico se les promete a los negros y a los mulatos la movilidad racial para sus descendientes a través de la mezcla racial y/o del avance económico. Tanto los discursos colonialistas como los nacionalistas se suscriben al mito de la democracia racial a pesar de que la

identidad racial menos deseada entre los puertorriqueños es la de herencia africana. Según esta ideología, basada en el concepto de mestizaje, todos los puertorriqueños son una mezcla de los mismos ingredientes étnicos—español, africano e indígena—y, por consiguiente, iguales (Dávila 1997; Negrón-Muntaner y Grosfoguel 1997). Esta noción de mestizaje o “multiculturalismo nativo” no deja de ser un discurso esencialista que, al igual que el del concepto del “melting pot” estadounidense, debe ser desarticulado (Chabrá-Dernersesian 1999).

Negrón-Muntaner devela la construcción de este mito de democracia racial por medio de la entrevista de corte tradicional—en español con subtítulos en inglés—a una puertorriqueña negra de la Isla. Esta entrevista, intercalada en el performance de la poeta neorriqueña, narra su experiencia al emigrar a los Estados Unidos y su encuentro con parámetros raciales antes desconocidos. En su entrevista señala que los negros son los que más cuestionan su identidad mientras que los blancos asumen que ella es negra; los puertorriqueños que la cuestionan le hacen preguntarse cómo es posible que no sepan que en Puerto Rico también hay negros. En otra secuencia fílmica, la narradora también subraya el mito directamente: “I was born and raised into a culture where the myth of racial democracy reigns”, aunque aclara “but language betrays us”. Entretanto, en la pantalla aparecen expresiones populares que revelan el racismo encubierto de la sociedad puertorriqueña insular, como “pelo malo” y “hay que casarse con blanco...para mejorar la raza” (Negrón-Muntaner 1994). La protagonista, consciente del privilegio racial del que ella goza en la Isla por ser una puertorriqueña blanca, se enfrenta a través de la experiencia migratoria a un campo de conocimiento racializado “Three hours of flying time transforms her skin from ‘white’ to ‘colored’” (Negrón-Muntaner 1999, 518). De esta manera, Negrón-Muntaner logra intervenir estratégicamente en una forma de ideología racista que superficialmente pareciera ser más benigna,

siendo muy efectiva ante los discursos abiertamente racistas del contexto norteamericano, ya que, al reconocer Claudia la raza como una categoría estructuradora, ella rompe de frente el hechizo del discurso de la democracia racial en Puerto Rico (Negrón-Muntaner 1999, 518).

La cineasta utiliza estrategias fílmicas que evocan la construcción de rígidas categorías raciales, como se observa en estas instancias: la ilusión del retrato (imagen estática) de la entrevistada y la paralización de la imagen de la misma durante la entrevista a lo largo de la secuencia que se mueve entre el performance de la poeta y la entrevista de la joven. Con estas técnicas, Negrón-Muntaner evoca el carácter monolítico y rígido que define al sujeto puertorriqueño tanto en la Isla como en los Estados Unidos. De la misma manera, al navegar entre categorías, distintas formas de representatividad y modalidades de representación, la cineasta nos hace reflexionar como espectadores sobre el mismo carácter fluido, múltiple y en constante tránsito de la identidad racial puertorriqueña, imposible de encasillar en un molde.

Sin embargo, me parece importante apuntar que los documentales performativos desvalorizan la epistemología realista aunque no la rechazan completamente, suspendiendo más bien la representación real al generarse una tensión entre el performance y el documento, entre lo personal y lo colectivo y entre la historia y la ciencia, como ha señalado el crítico Nichols:

One draws attention to itself, the other to what it represents. One is poetic and evocative, the other evidential and referential in emphasis. Performative documentary does not hide its signifieds in the guise of a referent it effortlessly pulls from its hat. These films stress their own tone and expressive qualities while also retaining a referential claim to the historical. They address the challenge of giving meaning to historical

events through the evocations they provide for them. (Nichols 1994, 96–97)

### **Cine políticamente/cine político**

*Brincando el charco* revela esta característica de privilegiar las cualidades expresivas sin rechazar su demanda referencial por lo histórico. Hoy en día esta estrategia fílmica cobra especial relevancia, ya que diariamente nos vemos bombardeados por la oximorónica propuesta de la llamada “reality television” (Nichols 94). Programas como *Cops*, *Trial and Arrest*, *FBI: The Untold Story*, *Big Brother*, *Real MTV*, *Survivors*, *Fear Factor* y sus contrapartes latinoamericanas como *Big Brother* y *Día de perros*, producidas por el conglomerado mexicano Televisa, ejemplifican la manera en que las convenciones del género documental (el uso de vídeo, entrevistas con autoridades en el tema tratado y con testigos presenciales, reconstrucciones de historias) se han naturalizado convirtiéndose en verdad absoluta. El valor de la imagen se mide en función de cuán real es. En estos programas, magnitud y subjetividad social colapsan en “spectacle” y en “reactionary politics of law and order” (Nichols 1994, 96). Negrón-Muntaner desestabiliza todo un sistema de valores cinemáticos para proseguir a interrogar esquemas previos sobre la puertorriqueñidad que la llevan a hacer cine políticamente (a diferencia de hacer cine político) (Trinh 1991, 147–48).

*Brincando el charco* refleja la “theory of the flesh” propuesta por la escritora chicana Cherríe Moraga y que, en este caso, emerge de la realidad material de las múltiples opresiones del sujeto puertorriqueño en general y, en particular, de los grupos excluidos (mujeres, lesbianas y homosexuales, emigrantes y negras/os) de las narrativas maestras de la nación puertorriqueña. Sin pretensiones de obtener una respuesta correcta ni una esencia oculta ni un

¿qué somos? primordial al estilo Pedreira y Marqués, la cineasta boricua crea un paradigma interactivo que resalta los contactos, cruces y múltiples intersecciones de la dinámica cultural puertorriqueña vista desde los Estados Unidos. *Brincando el charco* explora los espacios sociales donde habita la diáspora, esas “zonas de contacto” donde las culturas dominantes y periféricas “meet, clash, and grapple with each other” dentro de una jerarquía de poder (Pratt 1992, 4), siendo sus intersticios los espacios desde donde la cineasta desestabiliza la noción totalitaria de la nación moderna, tanto la puertorriqueña como la estadounidense.

*Brincando el charco* no ofrece ninguna respuesta fija al dilema sobre la definición cultural puertorriqueña sino que interroga definiciones previas sobre la puertorriqueñidad, ofreciendo más preguntas que soluciones específicas. Lo que sí está claro es que la experiencia de la diáspora en los Estados Unidos se convierte en paradigma central al articular cualquier noción de comunidad nacional o global. La diáspora no sólo se llevó a la nación consigo, reproduciéndola parcialmente como una formación étnica desterritorializada, sino que también cartografió y extendió las fronteras de lo que se considera y nombra “el archipiélago puertorriqueño”<sup>11</sup>.

## Notas

Mis agradecimientos a mi mentora Tey Diana Rebolledo por su constante apoyo a lo largo de mi carrera y a Susan Dever por mostrarme la obra de Negrón-Muntaner en ese inolvidable curso, *Beyond Hollywood*, en la Universidad de Nuevo México. A mis hermanos, Harry y Helio, y a mis otros hermanos en nuestro exilio voluntario en EE.UU., Pedrito y Arnie, les dedico este ensayo por ser quienes me llevaron de la mano por los mundos gays tanto de “aquí” como de “allá”.

<sup>1</sup> Cita del poema, “Ode to the DiaspoRican”, de la poeta neorriqueña residente del Bronx María “Mariposa” Fernández (Flores 2000, 187).

<sup>2</sup> Algunos de los estudiosos de procesos sociales son, entre otros, Aponte-Parés, Guzmán y Merced. Los críticos que analizan las representaciones culturales (especialmente las literarias) de

la homosexualidad son Sandoval Sánchez, La Fountain-Stokes y Juan Gelpí (La Fountain-Stokes 1999).

<sup>3</sup> En un artículo titulado “When I was a Puerto Rican Lesbian: Meditations on *Brincando el charco*” (1999), Negrón-Muntaner explica el significado de esta bandera y señala la falta de atención crítica a esta imagen de fuertes implicaciones político-culturales en las diversas reseñas, entrevistas y comentarios académicos. Comenta la directora boricua: “What the flag alluded to is not ordinary. One might even call it queer: the stars are set not in a rectangular formation but in a circle...The flag that the unknown man carries has fifty-one stars. Hence it is not a ‘real’ American flag. Rather it constitutes an attempt to lift the shame from the lonely star of the Puerto Rican flag by redrawing the U.S emblem to include Puerto Rico as a state of the Union...Powerfully scary rag indeed, to make the American flag Puerto Rican”. Para un minucioso análisis de esta imagen, véase Negrón-Muntaner 1999, 512–13. *Afuera* es una expresión popular puertorriqueña para referirse a los Estados Unidos continentales (por ejemplo “vamos pa’ fuera” y “ella es de afuera”). Igualmente, *del otro lado* es una expresión popular puertorriqueña para referirse tanto al individuo homosexual/lésbico como a los puertorriqueños de la diáspora (por ejemplo “ella es del otro lado” o “él está en el otro lado”). La utilizo en el título del ensayo para hacer referencia a ambos usos del término e indicar que las intervenciones están hechas desde la diáspora y desde la perspectiva lésbica. Por otra parte, los puertorriqueños utilizan la expresión popular de *brincar el charco* para referirse al océano (el Atlántico) que separa a la Isla de los EE.UU., subrayando los continuos y cíclicos desplazamientos de la diáspora puertorriqueña. Movimientos que han convertido al extenso océano en un charco en el imaginario colectivo, charco que a su vez divide a dos comunidades: a la continental y a la isleña.

<sup>4</sup> *Historia General de Puerto Rico* (1986) de Fernando Picó e *Historia de Puerto Rico: Trayectoria de un pueblo* (1987) de Blanca Silvestrini y María Dolores Luque.

<sup>5</sup> Sobre el uso del melodrama como estrategia cinematográfica en *Brincando el charco*, véase de la autora de este artículo “Hacia una Diaspo-América: imaginarios transnacionales en los textos contemporáneos de caribeñas en los Estados Unidos” (2001) Ph.D. diss. University of New Mexico.

<sup>6</sup> Baile popularizado por los homosexuales afroamericanos y latinos. Este se originó en las discotecas gay neoyorquinas de los años ochenta y más tarde fue apropiado y popularizado por la famosa cantante pop Madonna.

<sup>7</sup> Chuck Kleinhans y Julia Lesage entrevistan a Marlon Riggs sobre su película *Tongues Untied*, cuya *premiere* había tenido lugar dos semanas antes. Para más detalles, véase “Listening to the Heartbeat: Interview with Marlon Riggs”. *Jump Cut* 36 (1991) o <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/RiggsInterview.html>.

<sup>8</sup> Me refiero, en el ámbito insular, al mito fundacional de “la gran familia puertorriqueña”, en el que supuestamente no existen diferencias raciales o de clase. Este invento de los intelectuales puertorriqueños de las primeras décadas del siglo XX representa a los benevolentes terratenientes criollos como figuras paternas y a los campesinos como peones agradecidos, todos ellos

conviviendo pacíficamente. Aunque este discurso elitista incluye campesinos “blancos” dentro de la definición de la identidad puertorriqueña, los excluidos de la conceptualización de la identidad nacional y cultural insular son los esclavos africanos, la gente libre de color y los inmigrantes recientes (Dávila 1997; Duany 2002). En el ámbito continental, me refiero a las rígidas definiciones raciales que estructuran las relaciones sociales y políticas en relación a la cultura anglosajona, cuyos planteamientos se dan sólo en términos binarios de raza negra o blanca.

<sup>9</sup> Esta mujer es la escritora Toni Cade Bambara.

<sup>10</sup> Desde los años sesenta, la palabra “étnico” en los Estados Unidos, antes utilizada para indicar las diferencias culturales entre grupos de inmigrantes europeos, se ha convertido en un “code word for race” como resultado del movimiento por los derechos civiles. Al igualar la experiencia de los inmigrantes europeos de principios del siglo XX, los cuales se asimilaron a la cultura dominante, con los grupos de color, el discurso racial dominante borra la historia de opresión racial/colonial vivida por los afroamericanos y los puertorriqueños. Para los primeros, las barreras que impiden su completa participación social, económica y política se deben a una larga historia de esclavitud y a un régimen segregacionista; en cuanto a los segundos, el sistema colonial expropió sus mejores tierras y los utilizó como mano de obra barata tanto en la Isla como en el Continente. En este sentido, los afroamericanos y los puertorriqueños no son simplemente inmigrantes o grupos étnicos sino sujetos colonizados/racializados internos (Negrón-Muntaner y Grosfoguel 1997, 20).

<sup>11</sup> Cadena de islas que incluye Vieques, Manhattan, Chicago, Hawaii y Lorain, Ohio (Negrón-Muntaner 1999, 516). Varios intelectuales puertorriqueños, como Negrón-Muntaner, Agustín Laó, Ramón Grosfoguel y Jorge Duany, han usado esta imagen para articular la nación puertorriqueña.

## Obras Citadas

- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- Aponte-Parés, Luis. 2001. “Outside/In: Crossing Queer and Latino Boundaries”. En *Mambo Montage: The Latinization of New York*, ed. Agustín Laó-Montes y Arlene Dávila, 363–86. New York: Columbia University Press.
- Aponte-Parés, Luis y Jorge B. Merced. 1998. “Páginas Omitidas: The Gay and Lesbian Presence”. En *The Puerto Rican Movement: Voices from the Diaspora*, ed. Andrés Torres y José E. Velázquez, 296–315. Philadelphia: Temple University Press.
- Ardín Pauneto, Aixa, prod. 2001. *Elyibiti*. Puerto Rico.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Campos-Brito, Rosa. 2001. “Hacia una Diaspo-América: imaginarios transnacionales en textos contemporáneos de caribeños en los Estados Unidos”. Ph.D. diss. University of New Mexico.

- Chabrá-m-Dernersesian, Angie. 1999. "Chicana! Rican? No, Chicana Riqueña!": Refashioning the Transnational Connection". En *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State*, ed. Caren Kaplan, Norma Alarcón y Mínoo Moallem, 264–95. Durham: Duke University Press.
- Dávila, Arlene M. 1997. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press.
- Díaz Quiñones, Arcadio. 1993. *La memoria rota*. Río Piedras: Huracán.
- Duany, Jorge. 2002. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Flores, Juan. 2000. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.
- . 1997. *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- Gelpí, Juan G. 1993. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- González, José Luis. 1980. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- Grierson, John. 1971. *Grierson On Documentary*. New York: Praeger.
- Guzmán, Manuel. 1997. "Pa' La Escuelita Con Mucho Cuida'o y por la Orillita': A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation". En *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, ed. Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, 209–28. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kleinhans, Chuck y Julia Lesage. 1991. "Listening to the Heartbeat: Interview with Marlon Riggs". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 36 <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/RiggsInterview.html>>
- La Fountain-Stokes, Lawrence. 2005. "Cultures of the Puerto Rican Queer Diaspora: Some General Considerations". En *Passing Lines: Immigration and Sexuality*, ed. Bradley Epps et al. David Rockefeller Center for Latin American Studies and Harvard University Press.
- . 2004. "Puerto Rico". En *Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History in America Vol. 2: H.D. to Queer Theory*, ed. Marc Stein, 465–67. New York: Charles Scribner's Sons.
- . 1999. "1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Gay Lives, Island Debates, and Diasporic Experience". *Centro Journal* 11, no. 1 (fall): 91–110.
- Laó, Agustín. 1997. "Islands at the Crossroads: Puerto Ricanness Traveling between the Translocal Nation and the Global City." En *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, ed. Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, 169–188. Minneapolis: University of Minnesota Press.

## MÚLTIPLES INTERVENCIONES (DES)DEL OTRO LADO

- Lugo Bertrán, Dorian. 1997. "Brincando el charco: primer largometraje de Frances Negrón-Muntaner". *Nómada* 3: 137–140.
- Mariposa. 2000. "Ode to the Diasporican". *Centro Journal* 12, no.1 (fall): 66.
- Marqués, René. 1962. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos*. Río Piedras: Antillana.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. 2003. *Caribe Two Ways: culturas de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Editorial Callejón.
- . 1997. "Deconstructing Puerto Ricanness through Sexuality: Female Counternarratives on Puerto Rican Identity (1894–1934)". En *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, ed. Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, 127–139. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Negrón-Muntaner, Frances y Ramón Grosfoguel, eds. 1997. *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Negrón-Muntaner, Frances. 1999. "When I Was a Puerto Rican Lesbian: Meditations on *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5, no. 4: 511–26.
- , dir. 1994. *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican*. New York: Women Make Movies.
- Nichols, Bill. 1994. "Performing Documentary". En *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, 92–106. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oliver, Jorge, dir. 1999. *Pride in Puerto Rico*. Cherubim Productions. San Francisco: Frameline Distribution.
- Paz, Senel. 1983. "Hasta cierto punto: Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea". *Aretto* 9, no.10: 44–7.
- Pedreira, Antonio S. 1973. *Insularismo*. Río Piedras: Edil.
- Picó, Fernando. 1986. *Historia General de Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán.
- Phelan, Shane. 1997. "The Shape of Queer: Assimilation and Articulation". *Women & Politics* 18, no. 2: 55–73.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.
- Riggs, Marlon, dir. 1989. *Tongues Untied*. MTR Production. San Francisco: Frameline Distribution.
- Sandoval Sánchez, Alberto. 1997. "Identity Up in the Air: Air Migration, Its Cultural Representations, and Me 'Cruzando el Charco'". En *Puerto Rican Jam: Rethinking*

- Colonialism and Nationalism*, ed. Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, 189–208. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Silvestrini, Blanca y María Dolores Luque. 1987. *Historia de Puerto Rico: Trayectoria de un pueblo*. Santurce: Cultural Puertorriqueña.
- Trinh T. Minh-ha. 1993. "The Totalizing Quest of Meaning". En *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov, 90–107. New York and London: Routledge.
- . 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. London: Routledge.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. 1999. "Sexuality and Chicana/o Studies: Toward a Theoretical Paradigm for the Twenty-First Century". *Cultural Studies* 13, no. 2: 335–45.
- . 1995. "Expanding the Categories of Race and Sexuality in Lesbian and Gay Studies". En *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*, ed. George E. Haggerty y Bonnie Zimmermann, 124–35. New York: The Modern Language Association.