

THE DEVIL NEVER SLEEPS/EL DIABLO NUNCA DUERME: El Imaginario Mexicano Subvertido Por Una Chicana

Norma A. Valenzuela

In her documentary The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme (1994), Lourdes Portillo interrogates, from a transnational Chicana political framework, the sexist cultural traditions inherent in the Mexican family as a social institution. Such transgression takes place within the interstices of two interrelated national borders since the beginning of the 20th century. By questioning said traditions, Portillo creates transnational links that deconstruct family histories and oppressive positionalities. Thus, she reconfigures and negotiates new liberating possibilities about subjects living on a dual location. Founded on counter-hegemonic discourses, Portillo reconfigures a US transnational imaginary. I argue that the Chicana cinema director confronts intimate discourses and, based on historical documentation deconstructs the Mexican imaginary unfolding hegemonic Mexican social and cultural heteronormativities. I propose that Portillo positively re-writes herself into the collective memory of the Mexican border imaginary by refusing to propagate the stereotype of the passive Chicana. In other words, through the filmic text, Portillo forges a new transnational imaginary of the Chicana: exploring contradictions within the family unit, rejecting the ideology of patriarchal hegemony.

Key Words: Chicana/Mexican identity, counter-hegemonic discourses, documentary film, Lourdes Portillo, Mexican family institution, transnationalism

En el documental, *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* (1994), Lourdes Portillo se reconcilia con México mediante la inesperada muerte de su tío materno Oscar Ruiz Almeida. Para Portillo, la vida turbulenta del tío Oscar está saturada de rumores e intrigas, traición y revancha, acumulando los ingredientes necesarios de una historia melodramática que tiene lugar en Chihuahua, narración que nos remite a la pasión por grandes leyendas que son a las que la gente

comúnmente se aferra. De hecho, el film captura especulaciones que rodean la muerte del tío Oscar, aunque la policía haya concluido que se trató de un suicidio. Algunos entrevistados mantienen que murió porque estaba invadido de cáncer, o de SIDA, otros señalan a Ofelia, la joven viuda, como la asesina y aún otros designan como tal, a algunos socios-empresarios del tío. En este ensayo, desde una óptica polifónica se examina el desarrollo del sujeto chicano transnacional, su exilio y retorno, además de la deconstrucción del discurso familiar hegemónico sobre el tío Oscar y el concepto canónico heteronormativo de familia, subvertidos por Portillo. Se analizan la intervención e inserción contestataria de Portillo dentro de su documental, la forma en que interroga el discurso dominante, heteronormativo, racista y clasista al perseguir, rastrear, documentar y revelar los secretos de familia desde un lente público en el film. A la vez, el ensayo discute la técnica cinematográfica propuesta por la directora que contribuye en forma más significativa a la intervención e interrupción del discurso cinematográfico dentro de su narrativa documental.

La historia cinematográfica no es un relato linear ni horizontal, Portillo recuenta la vida de su familia y, específicamente, explora la leyenda de su tío Oscar. Narrar la historia en esta forma polifónica documental se asemeja a la manera en que se relata un cuento literario. Las críticas de life-writing Sidonie Smith y Julia Watson (2010) proponen que la auto-escritura comparte rasgos con la novela, la autobiografía y la historia incorporando elementos discursivos singulares como el diálogo, el argumento y el escenario. En base a variadas formas narrativas no dominantes, como leyendas, chismes y cuentos, surgen en esta composición fílmica la directora en vivo, los sujetos filmados y los espectadores como actores/actantes sociales. En un estudio crítico, Irit Rogoff propone que el *gossip* o chisme como discurso narrativo sirve a la teoría y prácticas feministas pues este tipo de comunicación produce “counter-historical narratives, [as such] gossip provides some opportunities

for a gender-specific variant on Foucault's notion of genealogy" (2005, 268). De hecho, Rogoff reconoce el grado hasta el cual el "gossip provides a mode of relational knowledge; who is speaking to whom about whom is part of the narrative structure, as is the conscious destabilization of a confident 'knowing', since gossip is usually accompanied by certain qualifying frames" (2005, 274). Por medio del uso del voice-over, o de la voz narrativa, los espejos (supuesto reflejo de la realidad), la fotografía, además del formato de la entrevista y convenciones del género documental, Portillo activa la memoria de los entrevistados, la de ella misma y la de los espectadores.

Para examinar este documental se valoran aportaciones críticas sobre prácticas autobiográficas propuestas por Smith y Watson, la reinterpretación del *gossip* de Rogoff, y la conceptualización del espacio intersticial desde el marco teórico de la crítica chicana e historiadora Emma Pérez (1999). Además, se considera la teoría de la concientización sobre la nueva mestiza de Gloria E. Anzaldúa (1997). Se manejan conceptos claves derivados de estos estudios críticos para analizar el documental y se interroga el concepto de leyenda como forma de expresión narrativa fílmica relevante, desde la que se explora y desconstruye la vida del tío Oscar, además de reflexionar sobre la inserción de Portillo misma dentro de la historia documentada, y por ende, dentro de la rehistorización fílmica de su familia materna chihuahuense.

Antes de acercarnos al documental, se hace necesario referirse a la crítica de *El diablo nunca duerme (El diablo)* ya que hasta hace poco tiempo, la única obra de Portillo que se había estudiado a fondo era *The Devil Never Sleeps* contenida en la colección de ensayos *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films* (2001) editada por Rosa-Linda Fregoso. Los ensayos contenidos en este volumen, presentan un análisis interdisciplinario sobre diferentes discursos como son por ejemplo, un acercamiento crítico *queer*

y/o una lectura del film como híbrido mexicano/chicano. Propongo en este estudio una lectura transnacional feminista del documental chicano, puesto que Portillo se inscribe en el mismo de una manera tangencial, directa (miembro de la familia) e indirecta, integrándose en la renarración de la historia de su familia materna (directora/narradora/entrevistadora).

La intervención de Portillo en su discurso cinematográfico es sustancial porque desde su posicionalidad como chicana y lesbiana ella se inserta en el discurso heteronormativo mexicano dominante y, de hecho, como han señalado Smith y Watson (2010), se hace presente a través de la re/presentación en narrativas privilegiadas asegurándose el reconocimiento cultural del sujeto. Por ende, desde este espacio alternativo “narrative itineraries may take different paths. For the colonial subject, the process of coming to writing is an articulation *through* interrogation, a charting of the conditions that have historically placed her identity under erasure” (2010, xx). Desde una narración cinematográfica entre hecha de múltiples capas, Portillo construye la imagen del tío Oscar. La intervención del lente chicano nómada de Portillo se sirve de la historia de México como trasfondo referencial clave en la investigación sobre el documental. La cineasta se centra en un marco referencial integrando en el film fotografías, entrevistas a familiares y recuentos sobre lo sucedido, que historizan la densidad de las líneas de vida del tío Oscar de naturaleza contradictorias, yuxtapuestas, irresueltas e incompletas. En conjunto, ópticas distintas, una multiplicidad de microhistorias, renarraciones, contradicciones y variados posicionamientos ante el sujeto perfilado biográficamente (el tío Oscar) son parte del “multifacetedness inherent in ‘auto/biographical’ writing [which] produces a polyphonic site of indeterminacy rather than a single, stable truth” (Smith & Watson 2010, 16). Como se observa, Portillo va más allá de un simple recuento personal para desestabilizar el binarismo familiar. La cineasta entrevista a historiadores, oficiales gubernamentales y a portavoces

de la Iglesia Católica componiendo una narración de vida polifónica que desde testimonios propios y ajenos arma la historia visual acumulada. Como señalan Smith y Watson: “In ‘auto/biographical narratives’, imaginative acts of remembering always intersect with such rhetorical acts as assertion, justification, judgement, conviction, and interrogation” (2010, 7). Portillo utiliza esta técnica de la acumulación sobrepuesta de historias para dirigirse directa e indirectamente al espectador. Ella incluye a sus espectadores al narrar fragmentos de su vida cuando quiere persuadirlos de su versión, interpretación y colaboración personal. Según afirman las críticas Smith y Watson: “Autobiographical narrators . . . place themselves at the center of the stories they assemble and are interested in the meaning of larger forces, or conditions, or events for their *own* stories” (2010, 14). De hecho, Portillo produce tangencialmente su narración autobiográfica al insertarse tácticamente al centro de la historia documentada.

Portillo, desde múltiples posicionalidades—como sujeto transfronterizo y desde una conciencia mestiza y lésbica—consolida una reescritura y re-narración de su propia historia a través de su óptica, conciencia y enunciación como sujeto chicano, además, de dismantelar, desconstruir e interrogar historias personales, familiares y nacionales. Para entender la técnica audaz que utiliza Portillo al insertarse como sujeto chicano y queer se acude al estudio de Emma Pérez sobre la descolonización histórica donde traza un paradigma alternativo a la manera de interpretar la historia oficial chicana. Pérez propone que tal paradigma debe partir de la conciencia histórica de la chicana y del chicano (1999) ya que su historia ha sido relatada desde un modelo canónico dominante de historiadores angloamericanos y europeos. Pérez señala que hasta los chicanos más radicales siguen un patrón tradicional al narrar la historia y, que a causa de esto, la mujer chicana no ha sido representada desde sí misma, excepto “where women are conceptualized as

merely a backdrop to men's social and political activities" (1999, 7). Pérez formula en su estudio crítico un *interstitial space* o espacio intersticial desde donde la mujer chicana es representada y nombrada de manera que, "women's voices and actions intervene in sexing the colonial imaginary, historically tracking women's agency on the colonial landscape" (1999, 7). La historiadora chicana enfatiza que se tiene que romper con paradigmas anticuados y reconstruir la historia incorporando la subjetividad personal. Pérez señala, que la manera en que se construyen los acontecimientos, incluyen circunstancias históricas que inhiben, o integran la conciencia personal o colectiva (1999, 10). Además, propone que el sujeto chicano debe insertarse a sí mismo en la historia de la frontera y del desarrollo de los Estados Unidos. Pérez sugiere que la chicana al reescribir su historia debe consolidar argumentos propios, excavar documentos y producir una historia chicana en la que puede creer y por la cual puede sentirse afirmada. Al igual que Pérez, Portillo dirige cinematográficamente un texto auto-etnográfico desde su espacio familiar y se coloca dentro del mismo como sujeto histórico al narrar la historia de sus antepasados, poniendo en práctica sus innovadores criterios filmicos.

Por su parte, Gloria Anzaldúa propone una nueva concientización del rol de la mujer dentro de varias culturas. Define a la nueva mestiza como una mujer que tiene la capacidad y habilidad de moverse y comunicarse entre culturas, a la vez que autodefinirse y empoderarse dentro de la sociedad estadounidense. De esta forma, la nueva mestiza, "by creating a new mythos-that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the ways we behave – la mestiza creates a new consciousness" (Anzaldúa 1997, 78). Desde tal marco de pensamiento, Anzaldúa reinterpreta la historia, utiliza nuevos símbolos y da forma a nuevos mitos para crear una conciencia de mestizaje. Anzaldúa sabiamente afirma que: "Awareness of our situation must come before inner changes, which in turn come before changes in society.

Nothing happens in the 'real' world unless it first happens in the images in our heads" (1997, 85). Fiel a la propuesta de Anzaldúa, Portillo conceptualiza esas imágenes y las reinterpreta en la pantalla grande consolidando audaces técnicas cinematográficas.

Según Portillo, sus películas reflejan sus preocupaciones personales, aunque no necesariamente sus vivencias. Declara que su interés político nació de su experiencia personal siendo una persona de color y al ser discriminada étnicamente en Estados Unidos, identificándose como chicana hasta 1986. Sin embargo, dice siempre haberse sentido muy mexicana, aunque los mexicanos no la reconocían como tal porque la veían diferente a ellos. Portillo atribuye su autoidentificación como chicana a sus hermanos quienes se unieron al Movimiento en 1960-1970. Asegura que, más allá de su perspectiva de mujer, el sentirse una persona de color impactó la realización de sus películas. De hecho, Portillo dirige cine y video influenciada por el movimiento feminista chicano a fines de 1970. Según Alma M. García (2001) el movimiento feminista chicano surgió para enfrentar la problemática específica que afectaba a las mexicoamericanas como mujeres de color dentro del Movimiento. Algunas chicanas proponían que el feminismo constituía algo más que un análisis de género porque siendo mujeres de color, además experimentaban la opresión de raza, clase, género, o preferencia sexual. Durante esa época, chicanas como Lourdes Portillo crean y mantienen un transnacionalismo incipiente concretizado en su solidaridad con otras mujeres de color dentro de Estados Unidos y el Tercer Mundo. Desde sus comienzos, el cine de Portillo se enfoca en un sujeto femenino transétnico y transnacional fronterizo como protagonista central de sus documentales. En este sentido, Portillo practica una solidaridad transfronteriza relacionándose con cineastas oriundas de países del llamado Tercer Mundo. Por eso, es meritorio hacer un estudio de esa visión transfronteriza de la cineasta en base a su género preferido del

documental. Consideramos que el transnacionalismo se nos presenta como el mejor método crítico para este estudio, específicamente considerando la contribución de la crítica chicana Sonia Saldívar-Hull (2000). En mi parecer, la teoría transnacional ha surgido para estudiar obras híbridas de la producción nacional o étnica dirigidas por cineastas ancladas entre por lo menos dos espacios geográficos. Una revisión de la teoría del cine documental de Bill Nichols (2001), la aportación al cine documental de Patricia Aufderheide (2007) y la afirmación de Hamid Naficy (2006) de que la experiencia de cineastas transnacionales de radicar en varios países afecta su elección de género fílmico son el marco de este análisis, ya que la conciencia transnacional surge al estar uno situado precisamente en la frontera, sea ésta real o imaginaria. Frontera donde se entrecruzan raza, clase, género y afiliación sexual intersectando identidades divergentes, o antagónicas, históricas y nacionales. De esa manera, se quiebra el binarismo y se incorpora una multiperspectiva que fomenta la tolerancia ante la ambigüedad y el caos como observa Naficy (2006, 124). Esta conciencia fronteriza o transnacional se construye entre los intersticios de un imaginario compartido por sujetos transnacionales.

De hecho, Portillo usa técnicas del cine transnacional, el *accented cinema* y del cine experimental. De acuerdo con Jean Petrolle y Virginia Wright (2005), el cine experimental femenino contribuye desde la *avant-garde* a dismantelar narrativas heroicas y encarna la agenda política o estética del film, situando a las directoras y protagonistas como agentes activos. Desde esta perspectiva, Portillo incursiona primero en el cine experimental y, desde sus bordes, configura un imaginario transnacional. Directoras como Portillo parten de la práctica fílmica que incorpora perspectivas y estrategias formales derivadas del cine experimental, “they bring the aesthetic traditions and cultural histories of their ancestors to cinematic practice. The range of ethnicities, aesthetic traditions, and sociopolitical concerns

represented by filmmakers . . . attests to the field's expanding richness and inclusiveness" (2005, 10). Acorde a su propia visión, Portillo le permite al espectador en múltiples géneros cinematográficos entender los cambios del mundo contemporáneo y la manera en que éstos se manifiestan. Se rehúsa a promover un discurso universal, pues practica el feminismo delineado por Sonia Saldívar-Hull. Tal propuesta reclama, además, una localización desde donde se argumentan formas específicas de resistencia respecto a varias formas de opresión. Saldívar-Hull postula una teoría del feminismo la cual abarca una multiplicidad de experiencias y le da por nombre *feminism on the border*, o feminismo de la frontera, reconociendo la existencia de un alineamiento y de una solidaridad de las chicanas con las mujeres del Tercer Mundo. De hecho, para la crítica tejana existe un sujeto y ciertos fenómenos que se desplazan dentro de los intersticios de las fronteras nacionales y generan una multiplicidad de experiencias. El método teórico de Saldívar-Hull ofrece una concientización mestiza ya que sitúa a la mujer en la historia borrada y, desde ese espacio, la voz feminista narra sus historias encarnándolas en un discurso contrahegemónico. Como sujetos activos, éstas crean puentes transnacionales para reconstruir géneros, e historias tradicionales. De esa manera, la mujer se ubica como sujeto protagónico de su propia historia.

Para documentar tales posicionamientos, microhistorias e inserciones del sujeto chicano, Portillo utiliza varias técnicas derivadas del cine documental. Nichols asegura que un aspecto importante del género documental es la voz narrativa. En otras palabras, la voz del documental surge y se moldea encarnada en el estilo. Observa que un "documentary style or voice reveals a distinct form of engagement with the historical world" (Nichols 2001, 44). La voz documental narrativa según Nichols, "speaks with all the means available to its maker. These means can be summarized as the selection and arrangement of sound and image, . . . the working out of an organizing logic

for the film” (2001, 46). En la producción documental de Lourdes Portillo esto se observa en la forma en que incorpora diferentes medios: el formato, la música, el voice-over, la escenografía, la luz, el diálogo y otros elementos para construir microhistorias, apropiárselas y re-narrarlas desde un lente chicano.

En forma similar, para Auferderheide el documental suele representar eventos sobre los cuales no existen películas, de manera que los cineastas hacen uso de material tradicionalmente no considerado como parte del archivo histórico: “They turn to photographs, paintings, representative objects, images of key documents, reenactments, and, famously, on-camera experts to substitute for images” (2007, 91). En la cinta documental, Portillo usa juguetes, comida y unos lentes de sol. Según Auferderheide, “[i]ndividual memory is juxtaposed with and often challenges public history. New stories surface, and individual experience enriches public understanding of the past” (2007, 100). En su documental transnacional, Portillo recurre precisamente a técnicas alternativas del documental para relatar su historia personal. Además, Portillo expone y contrasta lo privado y lo personal con lo oficial, o con los archivos públicos. De esta forma, la cineasta chicana conecta memoria e historia.

La misma Portillo afirma que una historia o un cuento se pueden narrar por años. Ha dicho, “you can be telling a story by not only directly linking fact to fact, but also by branching out and telling other stories, and then coming back to the facts” (Fregoso 2001, 44). Esto es precisamente lo que hace Portillo en su documental transnacional. La narradora empieza contando la historia de su tío Oscar y continúa entretejiendo microhistorias de otros familiares y amistades, como las de las dos esposas de su tío y de los hijos adoptivos de éste; termina renarrando la historia de México que transcurre durante la vida del tío Oscar, aludiendo inclusive a la migración a EE.UU. de la familia Portillo inmediata. Es decir, sirviéndose de diferentes técnicas derivadas del cine experimental, del

accented cinema y del género documental, Portillo presenta varias problemáticas y hechos de la sociedad mexicana del siglo XX personificados en su familia mexicana y chicana. La cineasta misma comenta que uno de los temas tratados es la auto/reflexión y la manera en que la gente se auto-reconoce (2001, 44). De hecho, ella utiliza espejos para enfatizar el tema de la autoreflexión, o la forma en que la gente se representa históricamente. Eso se ve claramente en las imágenes y en la narración que utiliza al historizar la leyenda de su tío Oscar y, por ende, la de un México moderno.

A continuación se examinan estas propuestas y se identifican las técnicas documentales que utiliza Portillo para re-narrar y dramatizar la historia de su familia desde su óptica chicana anclada en dos países—Estados Unidos y México.

Exilio y retorno transnacional de Portillo: El regreso de la chicana lesbiana

Durante el transcurso de su carrera cinematográfica, Lourdes Portillo ha radicado en varios países y esa migración entre países facilita el surgimiento de un género fílmico autobiográfico. La cineasta utiliza técnicas del cine experimental y desconstruye la narrativa heroica; de hecho, ella se posiciona como sujeto activo sin importar la agenda política, o la estética cinematográfica que pudo haber elegido. Portillo se formó como cineasta cuando surgió el Nuevo Cine Latinoamericano que tenía gran resonancia en el sudoeste y en los Estados Unidos, e inclusive, cuando emergió la obra de varias cineastas feministas latinoamericanas; que dejaron su marca estética dentro del cine alternativo chicano y norteamericano. Rosa-Linda Fregoso señala que, como resultado del contacto entre las diferentes corrientes del cine revolucionario de América Latina y del cine estadounidense en los años setenta, la preocupación política sella la producción fílmica de Portillo estando siempre presente en su manera de conjugar arte y responsabilidad social (Fregoso 2001). Por último, los aspectos personales y privados de la vida de la cineasta no son pretextos

para hacer esquemas abstractos sobre la representación de sí misma, sino que, interpretan sus experiencias y sus deseos, centrándose en específicas localizaciones sociales y políticas de interdependencia.

Para mediados de la década de 1990, Portillo empezó a realizar un trabajo dramático y se valió de un acontecimiento altamente personal—la muerte de su tío Oscar—para vincular cuestiones personales y sociales en un nuevo film. Ella misma afirma: “Con esta película crecí, pude regenerarme, avanzar, cambiar, experimentar y superar muchas cuestiones” (Fregoso e Iglesias 1998, 264). Reconoce asimismo haber valorado más a su familia chihuahuense y cree haberlo hecho a pesar de no residir en México. De hecho, reclama que “ser chicana, [y] el estar fuera [le] permitió ser más objetiva” (1998, 265). Para Portillo es importante insertarse en el discurso familiar entre hecho de voces múltiples que acumulan una memoria histórico-cultural familiar íntima. Desde su posicionalidad de chicana logra agregar su propia voz que le permite cuestionar, analizar y subvertir la microhistoria familiar chihuahuense. Al empezar su viaje hacia Chihuahua, México, Portillo confiesa sentirse un poco temerosa de regresar al lugar de su niñez ya que todo lo que dejó en ese estado mexicano ha dejado de existir y solamente quedan algunos recuerdos personales. Al reactivar sus memorias, ella misma desde una perspectiva transnacional tiene que reconstruir un pasado mexicano dual: la memoria de sus familiares y la historia de la sociedad mexicana relacionada con su temática. Por su parte, Portillo configura y establece el principio del documental en base a imágenes del mar y a la foto de Santa Rita, la patrona de Chihuahua, proyectando en estas imágenes la acumulación de capital del tío Oscar, el significado de poder y la importancia de valores inculcados por la Iglesia Católica.

Desde San Francisco, California, Portillo hace una llamada telefónica internacional cuando se acaba de enterar de que su tío Oscar falleció: le habla a

Ofelia, la joven viuda del tío e inquiera sobre lo sucedido. Tal acción de parte de la narradora nos hace considerar lo que afirman Elizabeth Ezra y Terry Rowden (2006) de que en el cine que posee elementos transnacionales, se marca una identificación desde una *homeland* o patria imaginada, la cual se representa desde una crisis. De hecho, desde un espacio transfronterizo y motivada por una crisis familiar, Portillo emprende un viaje donde se activa su memoria para de esta forma insertarse como sujeto histórico dentro de la historia de un México contemporáneo. La escena que establece esa idea dentro del documental es la del episodio donde aparece capturada la protagonista Portillo enfrente del antiguo Cine Azteca. Sitio relevante ya que en este lugar fue donde por primera vez, la cineasta vio una película y nacieron sus inquietudes por el cine. Como relata en su autobiografía, cuando radicaba en Chihuahua, uno de sus tíos la llevaba todos los sábados al cine. Portillo explica en su diálogo con el espectador, lo que el cine significó para ella y, sobre ese primer encuentro, comenta, “I liked to immerse myself in melodrama. In that magical darkness, I found what would obsess me for the rest of my life—the movies.” Portillo utiliza estratégicamente la técnica de la evocación. Según Smith y Watson: “Memory is evoked by the senses—smell, taste, touch, sight, sound and encoded in objects or events with particular meaning for the narrator” (2010, 27). Desde este espacio transfronterizo, Portillo se sitúa simbólicamente y lo convierte en un sitio enunciativo donde descubrió su fascinación por el cine.

De hecho, valora en su film, la técnica etnográfica de la entrevista como género narrativo. De acuerdo con Auferderheide, hasta los documentales biográficos figuran como cierto tipo de historia y, por eso, el o la cineasta se vale de los mismos materiales al interpretar la historia. Según Auferderheide: “Biographical documentaries—a particular kind of history—boldly reveal the same choice making that which reveals all historical work to be an interpretation” (2007, 95). La biografía es un género literario muy popular

porque “it features a close focus on a particular person, promising viewers that they will learn about someone who is recognized as important (a politician, a celebrity, an artist, a sports champion). These stories are character-driven by definition, but the filmmaker must interpret that character for the viewer” (2007, 95). De hecho, Portillo interpreta a través de entrevistas y de técnicas documentales específicas actitudes, creencias, o valores sociales de su familia. En las primeras escenas, la cineasta entrevista a su propio padre y él le informa que el tío Oscar tenía doce años cuando quedó huérfano de padre. Margarita, su hermana mayor, trabajaba de secretaria en la oficina del gobernador de Chihuahua y eso le permitió ayudar económicamente a la familia.¹

A partir de 1930, la tía Margarita tuvo la oportunidad de trabajar fuera de la casa ya que el gobierno federal le otorgó, al igual que el voto en 1955, esa posibilidad. El tío Oscar se benefició de la educación pública que le otorgó el gobierno federal mexicano y después su hermana mayor le financió su educación universitaria. Se casó con una mujer yugoslava-mexicana y juntos adquirieron una posición económica bastante cómoda en base al trabajo que desempeñaron y a sus estancias en los EE.UU. para acumular capital. Con esos ingresos, compran tierras y las cosechan siendo los primeros en exportar tomates y otros productos agrícolas a Estados Unidos. De hecho, al lograr una posición económica estable, el tío Oscar asciende a un nivel social burgués que le facilita en 1967 obtener el puesto de Presidente Municipal en Guaymas, Sonora. Una amiga del tío afirma que fue “el dedazo lo que le ayudó a salir de presidente [municipal de Guaymas];” es decir, alguien con poder gubernamental lo escogió para la candidatura presidencial ciudadana y es así como el tío Oscar se convirtió en político. Según Colin MacLachlan y William Beezley (1999), el sistema de camarilla o del dedazo hacía posible que un grupo político respaldara a un individuo o a una familia para facilitar “a means of achieving political office or power (may be regional or national in composition)” (1999, 496).

A partir de varias técnicas cinematográficas, Portillo subvierte el sistema de valores mexicanos usando específicos métodos de resistencia. Ella cuestiona, indaga y reclama explicaciones que los miembros de la familia a veces se niegan a darle. Es decir, Portillo comparte con los espectadores en sus imágenes cinematográficas el proceso de sacar a relucir los secretos de familia desde las voces de los familiares: la posible homosexualidad del tío Oscar, los tratamientos de belleza que se hacía para mantenerse joven y la esterilidad de éste. En conjunto, Portillo revela como todas estas especulaciones forman parte del chisme o del rumor siendo estas narraciones escandalosas. Como afirma Rogoff, “Gossip is not fictional, but both as oral and written form, it embodies the fictional . . . as subject matter gossip impels plot . . . while gossip’s fascinations are; voyeurism, secrets, stories” (2003, 274). El material del chisme es de lo que están saturadas las microhistorias que Portillo desarrolla para documentar, subvertir y re-narrar la vida del tío Oscar y por extensión la de ella misma.

La fábula deconstruida: Discurso familiar liberador

En *El diablo*, Portillo desarrolla un documental innovador que recupera cierta historia social y familiar mexicana desde el punto de vista de alguien que emigró a EE.UU. y que ahora forma parte de la cultura chicana. Al igual que miles de mexicanoamericanos, Portillo sufrió y ha vivido en carne propia el racismo y la discriminación. En base a su niñez en México y en California, la directora tiene la competencia cultural para entender y compartir dos códigos lingüísticos, sociales y culturales para examinar y proyectar, desde diferentes niveles una amplia gama de problemáticas del México que va desde 1910 hasta el inicio de 1990. El tío Oscar, como nos revela Portillo, encarnaba múltiples intereses, contradicciones y conflictos no sólo al nivel de individuo, sino también reflejando las de todo un país.

En una de las escenas del film, vemos a la familia reunida platicando sobre cómo fue que el tío Oscar conoció a Catalina, su primera esposa.

Portillo presenta fotografías de ambos y de sus experiencias como pareja. La cineasta entrevista a su propio padre y él le cuenta que Catalina era de origen yugoslavo y de una familia inmigrante. Como mujer trabajadora, le encantaba cosechar la tierra. A principios de la década de 1940 y durante su luna de miel, el tío Oscar y Catalina se fueron a Los Ángeles a trabajar y recaudar capital para comprar tierras en Guaymas, Sonora. De esta forma empieza el enriquecimiento del tío Oscar y observamos que él, al igual que su esposa Catalina, figuran como sujetos transnacionales ya que cruzaban la frontera por cuestiones laborales, económicas y demás. Es decir, el tío Oscar se deja ver como sujeto transmigrante entre México y Estados Unidos. Para documentarlo, Portillo utiliza varias técnicas documentales discutidas por Nichols y Auferderheide. Para Nichols, el estilo de un documental, surge del intento del director de traducir su perspectiva del mundo histórico en términos visuales y, por otro, de la intervención directa definida por el tema tratado en el film. Observa que el estilo, o la voz del documental revelan una manera distinta de comprometerse con el mundo histórico (Nichols 2001). Portillo utiliza varios medios a su disposición. Por ejemplo, produce y edita cortes, utiliza la luz natural y artificial, filma a color y en blanco y negro, graba sonido sincrónico antes, después y durante el rodaje del film y añade sonido adicional como voice-over para dialogar con el espectador. También, traduce los diálogos integrándolos en un formato de subtítulos, utiliza música y efectos de sonido. Además, hace comentarios, reorganiza eventos para apoyar su postura, utiliza secuencias con protagonistas específicos, fotografías de archivos históricos e imágenes grabadas al instante. Como se observa, Portillo eligió el tono de su representación documental para organizar su film. Desde múltiples posicionalidades empleó un tono interpretativo, observacional, participatorio, reflexivo y performativo. Es decir, Portillo puso en práctica diferentes estrategias del documental en la filmación discutida (Nichols 2001).

En forma similar, la cineasta aplicó otras técnicas del documental comentadas por Auferderheide, ya que representó eventos de los cuales no existen películas, e hizo uso de material tradicionalmente no considerado parte del archivo histórico. Portillo utilizó “fotos, pinturas, objetos de representación, imágenes de documentos claves, actuaciones y entrevistas con expertos para sustituir imágenes” (2007, 91). Por ejemplo, para dramatizar aún más ciertos eventos, Portillo muestra imágenes de un mapa de Guaymas, fotos del tío Oscar y, en el trasfondo, la tierra desértica; al ser el tío Oscar uno de los primeros exportadores de productos agrícolas a los Estados Unidos, él sabía cosechar verduras y legumbres por haber estudiado agricultura en una universidad mexicana estatal. En una escena, Portillo muestra en un rojo llamativo la toma de un montón de tomates y utiliza esa técnica para resaltar que el tío Oscar cultivaba el tomate cherry. Tal vez consciente de la lucha de la United Farm Workers (UFW) contra los pesticidas debido a que ella es un sujeto transnacional, Portillo critica la contaminación ambiental al incorporar al film la imagen de un avión que rocía un polvo blanco, o pesticida. Además, otra crítica audaz de Portillo relacionada al tío Oscar, es que tal desarrollo agrícola tuvo graves consecuencias ecológicas, ya que se arruinaron las tierras porque la sal infiltró los pozos y contaminó el agua.

Desde el principio, el documental produce un perfil del tío Oscar como hombre de negocios, de carácter fuerte, trabajador, fiel a las apariencias de la clase media, y como se discutirá más adelante, mujeriego, vanidoso y político. Por ejemplo, para dramatizar la pérdida de un tractor del tío, Portillo utiliza como técnica documental un tractor de juguete. Narra que el tío un día estaba levantando un tractor para ponerlo en un barco cuando aquél se zafó y se hundió en el mar. El capitán del barco le pagó al tío Oscar el precio completo del tractor, pero al siguiente día, el astuto tío Oscar se metió al mar a rescatar el tractor y así fue como llegó a obtener dos tractores en un solo

día, acumulando más maquinaria para la explotación agrícola. Es decir, el documental captura la forma en que Ruiz Almeida sabía obtener recursos para sus negocios, inclusive de manera ilegal.

En efecto, Portillo pone en práctica técnicas documentales que rompen e interrogan la representación visual de la institución de la familia. Utiliza archivos históricos, se enfoca en historias biográficas y se vale de técnicas cinemáticas para representar la memoria como cuando explica de manera detallada, incluye signos de ausencia, imágenes para reflejar las pérdidas, o cuando usa objetos abandonados y/o fotografías individuales o familiares. Respecto al uso de los objetos, emplea un tono irónico o reflexivo para forjar una interpretación deseada. Por otra parte, la cineasta se vale del cine experimental, en particular del documental transnacional, para dismantelar discursos hegemónicos y posicionar a sus protagonistas como sujetos activos.

La transgresión de una chicana:

La nueva sociedad liberada, el clasismo rechazado y secretos revelados

Lourdes Portillo se inserta en un discurso dominante, heteronormativo, racista y clasista asociado a las sociedades estadounidense y mexicana. Elizabeth Ezra y Terry Rowden proponen que dentro del cine transnacional hay una necesidad de, primero, desconstruir las identidades y luego reconstruirlas sobre líneas de poder en base a la movilidad, contextualizándolas dentro de un marco histórico. Para tematizar tales posturas, se acude a *El diablo*. Uno de los cuñados del tío Oscar cuenta que Al Harrison, un agricultor estadounidense y el tío Oscar lograron construir a fines de la década de 1960 un aeropuerto para la filmación de la película *Catch 22* (1970) del director Mike Nichols. Se atribuye este hecho al poder político de Oscar Ruiz Almeida, pues fue el presidente municipal de Guaymas de 1967 a 1970. Para dramatizar tal evento, en varias escenas del documental, la cámara se enfoca en Portillo quien lleva

puestos unos lentes de sol y se proyecta la película *Catch 22*. Portillo afirma que con ese acuerdo con una compañía cinematográfica estadounidense, el tío Óscar se hizo por fin millonario.

En otra escena, Portillo recurre a un historiador local quien le cuenta lo que lograron el tío Oscar y otros en Guaymas. Ruiz Almeida abre empresas agrícolas, hace excavaciones de pozos profundos y cosecha trigo, algodón y legumbres. Para mediados de 1940, el tío Óscar había aportado y promovido el desarrollo regional de la industria económica del noroeste mexicano. De hecho, el documental destaca a Óscar Ruiz Almeida como renombrada figura pública y lo sitúa en un marco histórico y económico importante en Guaymas, Sonora. Portillo se vale de una aproximación irónica, o reflexiva en el uso de ciertos objetos, o específicas imágenes familiares para incitar a una reinterpretación de los mismos (Auferderheide 2007).

Por otro lado, el feminismo practicado por la cineasta subvierte el feminismo hegemónico y trasciende la opresión y explotación. Norma Iglesias asegura que el documental *El diablo* “es para las audiencias mexicanas doblemente transgresor, . . . [ya que] cuestiona y critica una arraigada tradición mexicana (los secretos de familia)” (2001, 282). Específicamente, Iglesias señala que cuando Portillo estrena en 1994 el rodaje del documental la “transgresión es llevada a cabo por una chicana” (2001, 282). Desde una conciencia mestiza consciente del rol adscrito a la mujer mexicana y chicana, Portillo lo subvierte al examinar los valores y discursos heteronormativos dominantes. Su narrativa cinematográfica forja una imaginación transnacional diferente al imaginario mexicano sobre el sujeto chicano. Asumiendo el rol de narradora-protagonista, Portillo se inserta como sujeto histórico para recontar la historia del tío Oscar y en última instancia también la de México. Petrolle y Wright afirman que, por medio del uso de la temporalidad, varias cineastas dentro del cine experimental

reemplazan “‘time’ with ‘history’ as the representational conundrum that drives and shapes their autobiographical meditations” (2005, 115). De hecho, la cineasta chicana decide interpretar sus experiencias y sus deseos centrándolos en específicas localizaciones sociales y políticas de interdependencia. Al asumir el rol de narradora y de sujeto chicano histórico, Portillo, como otras cineastas transnacionales, “pointedly historicize their bodies” (2005, 115) además de dramatizar las microhistorias que captura visualmente.

Propongo que el género documental auto/biográfico es el método preferido por el cual la cineasta logra representar imágenes históricas. Portillo se inserta como sujeto chicano dentro de las microhistorias que va construyendo. Como sujeto chicano feminista transnacional, Portillo parte desde el feminismo de la frontera propuesto por Saldívar-Hull, puesto que “they construct ‘an identity and a politics’ with which they confront a different history—as racialized women, as mestizas, literally as peoples of ‘mixed blood’—and all that mestizaje implies in sexual, historical, and material terms in the United States” (2000, 41) haciendo suyas historias mexicanas y re-narrándolas desde el filtro de la subjetividad de una chicana. En un sentido, Portillo desarrolla lo propuesto por Hamid Naficy como un *border consciousness* o conciencia fronteriza, la que se desarrolla al estar el sujeto situado en la frontera donde hay múltiples determinantes de raza, clase, género y sexualidad que divergen y los cuales, a veces, son antagónicos pero, aun así, entrecruzan identidades históricas y nacionales (2006, 124). De acuerdo con Naficy, y como resultado de la intersección de tal conciencia sobre la frontera, se reconoce que “exilic liminality, is theoretically against binarism and duality and for a third optique, which is multiperspectival and tolerant of ambiguity, ambivalence and chaos” (2006, 124). Desde una conciencia fronteriza, Portillo cuestiona diferentes problemáticas de la sociedad mexicana y, en particular, las que se relacionan con la institución de la familia.

Portillo subvierte ambas, la dicotomía y la lógica binaria cuando cuestiona la estructura familiar hasta el punto de incomodar a los familiares con ciertas preguntas. Se reconoce que una contribución de *El diablo* es la habilidad de Portillo para mostrar—entre la narración, la temática y las imágenes—la complejidad de diferentes niveles de la realidad social mexicana. Por otra parte, en la revelación de los secretos familiares Portillo transgrede espacios privados y expone lo prohibido y lo no permitido. En una escena del film, vemos la toma de una persona donde habla en voz baja y enseguida se sobrepone el voice-over de Portillo quien narra, “[m]y father told me that my uncle told him que Ofelia quería sus propios hijos y que planeaba ir a Tejas a que la inseminaran artificialmente y [que] así fue como tuvo dos hijos.” Portillo revela otro de los muchos secretos del tío Oscar, ya que se afirma que el tío Oscar era estéril y que él y su primera esposa Catalina adoptaron dos niños. En un conflicto entre historias, la hermana mayor dice que el tío Oscar era maravilloso, pero la narradora Portillo intercede, “No era perfecto.” A eso la hermana responde enojada, “Claro que no era perfecto.” Portillo otra vez muestra al tío Oscar como un ser humano a partir de sus valores en varias historias. En otra entrevista, otra amiga del tío Oscar niega que tuvo hijos a través de inseminación artificial. Entonces, la narradora declara irónicamente en voz alta dirigiéndose al espectador, “It must have been a miracle” y por ende, interroga el discurso hegemónico de la institución de la familia. Al igual que las historias de otras chicanas feministas, la cineasta bajo estudio “seeks to transform and rework the concept of Chicano family, not destroy it” (Saldívar-Hull 2000, 131).

Portillo trata de entrevistar varias veces en persona a Ofelia, pero ésta se niega. Puesto que la cineasta no desea dejar fuera la perspectiva de la joven viuda, hace grabaciones no autorizadas de las llamadas telefónicas. En una escena, Ofelia ostenta que ella tiene muchas películas y fotos del tío Oscar

y que tiene muchísimos más de sus objetos. Hasta ese momento, la cámara está enfocada en la narradora Portillo, pero el ojo de la cámara se desliza y abarca la habitación del hotel. El espectador se entera así de que el *film crew* ha estado grabando durante toda la conversación telefónica. De hecho, esto hace que la técnica más audaz de parte de Portillo sea el uso de las conversaciones telefónicas entre Portillo y la viuda de su tío, las cuales fueron previamente grabadas utilizando la voz de una actriz aunque en el film son presentadas al espectador como si fueran auténticas.

En resumen, Portillo utiliza técnicas que conectan la manera en que ella siendo un sujeto chicano desmantela y rompe espacios heteronormativos simbólicos-culturales como los de la institución de la familia. Portillo expone y despliega públicamente los secretos familiares. Tales secretos tienen que ver con temas personales y privados de la familia, los cuales son tabú y están restringidos del ámbito público.

Intimidad, localización y visualización: Una nueva identidad mexicana y chicana

 Lourdes Portillo como sujeto chicano transfronterizo documenta la intimidad familiar desde una localización transfronteriza. Desde su posicionalidad de chicana, desestabiliza los discursos y las expectativas hegemónicas forjando su propia narración identitaria chicana transfronteriza. El uso particular de técnicas documentales como el voice-over, signos de ausencia, efectos de sonido, el hacer comentarios, utilización del material de archivo, incorporación de entrevistas, artículos de comida, juguetes y lentes de sol, forja una visión con multiperspectivas sin miedo a desestabilizar las interpretaciones de los espectadores. En una sociedad contemporánea que todavía respeta el modelo de valores conservadores, estos discursos íntimos “revelados” encarnaban una fina apariencia de respetabilidad que ocultaba detalles sórdidos de la muerte de su tío Óscar, como Portillo descubrió en

el transcurso de la grabación del documental. Es más, Portillo entrelaza y cuestiona lo personal, lo político, lo social y lo histórico. La cineasta hace evidente su activismo feminista político de una manera estratégica vía el cuestionamiento de la institución familiar, la gubernamental y la religiosa.

Por su parte, Portillo está consciente de lo que implica revelar secretos o decir mentiras. Para dar crédito a estas revelaciones, se reúne con un portavoz de la Iglesia Católica para conocer su posición respecto al posible suicidio del tío Oscar y comparte las secretas grabaciones de las conversaciones entre sí misma y Ofelia. Lo más significativo es que, al transgredir fronteras familiares o sociales mexicanas, Portillo no se disculpa ni se avergüenza, ni tampoco traiciona a México. Al contrario, Portillo formula preguntas críticas sobre la sexualidad femenina y la desigualdad de género dentro de la cultura mexicana y, por extensión, dentro de la cultura chicana. Tiene como objetivo reafirmar la igualdad y la justicia social a todos los niveles. De hecho, como chicana, Portillo tiene el privilegio de fingir ignorancia y cuestionar las tradiciones de la sociedad mexicana que quizás desde otra posición no le disculparía tal atrevimiento. Según la crítica Norma Iglesias, lo importante del cuestionamiento es: “que sea una chicana quien quebrante la tradición, ya que generalmente en México . . . la figura del chicano o la chicana lleva implícito el sentido de que se trata de una persona que de algún modo se avergüenza de o traiciona a México por . . . vivir más vinculado a otra realidad económica, política y social” (2001, 281).

En relación a la deconstrucción de lo político, en *El diablo* la protagonista Portillo visita la comandancia y se reúne con el policía encargado del caso de la muerte del tío Oscar. Aquél tiene un montón de archivos en su escritorio y no puede encontrar el archivo sobre el caso de Oscar Ruiz Almeida. Portillo es testiga de la ineptitud de este portavoz de la comandancia y lo mira con

disgusto porque no puede creer que no encuentre la ficha sobre el caso. Para dramatizarlo, la cineasta muestra en una toma la primera plana de un periódico que exclama, “CORRUPCIÓN EN LA POLICÍA,” para subrayar la ineptitud del gobierno. Uno de los cuñados del tío Oscar comenta: “Al periódico se le arregla con dinero y más a los licenciados. Los licenciados son más peligrosos que los policías. Así es en México. Todo se arregla con dinero.”² En otra escena, Portillo muestra imágenes de una persona que está siendo asesinada; se escuchan balazos aunque no se sabe quién dispara. Otra vez, la protagonista Portillo marca la complicidad de la policía y el gobierno cuando señala, “It is easy to have someone killed in México, like Pancho Villa, Colosio.” Para recalcar la impunidad, la cineasta muestra pietaje del asesinato del candidato a la presidencia del país, Luis Donaldo Colosio, y, como narradora cuestiona, “I wonder if I will ever know what happened to my uncle.”

Fiel al uso de técnicas cinematográficas y desde posicionamientos deconstructivistas, Portillo indaga y cuestiona sobre el fallecimiento del tío Óscar. La cineasta utiliza diálogos consigo misma, o se dirige al espectador para dramatizar las entrevistas con los familiares y los secretos que relucen públicamente. De gran importancia, Lourdes Portillo utiliza varias técnicas para capturar visualmente la representación de la memoria biográfica: “One common trope . . . is putting ‘signs of absence’—images of loss, of objects abandoned, of a photo to be explained—at the center of the film and of the problem to be solved with memory” (Auferderheide 2007, 100). A partir de apropiaciones de técnicas de ciertos géneros fílmicos, leyendas e historias, surge el mundo de la directora, así como el de los sujetos filmados. Portillo muestra claramente el clasismo del tío Oscar y la preocupación de los Ruiz Almeida por guardar las apariencias de su núcleo familiar en una sociedad mexicana norteña. Ellos continuamente se refieren al original estatus social de Ofelia y la condenan por haberse casado con el tío Oscar y habérselo llevado

de Guaymas. Por su lado, Portillo hace preguntas consideradas riesgosas a una tía sobre la sexualidad de su tío y ésta contesta que esas cosas son muy íntimas. Irónicamente, la tía le revela que Ofelia platicaba vulgaridades sobre lo que había ocurrido durante la noche de bodas y afirma la tía que solamente una mujer de clase baja y vulgar habla de la sexualidad tan abiertamente. La tía impone sus valores católicos burgueses para no seguir dando más detalles sobre los hechos, pero Portillo la presiona hasta que la tía cuenta otros detalles de lo que le había dicho Ofelia.

Asimismo, Portillo examina la Iglesia Católica como institución. Con un templo como fondo, la cineasta entrevista a un portavoz de la Iglesia quien dice que el suicidio es parte de una enajenación donde el individuo no tiene capacidad racional y sufre un arrebato. Ante tal explicación la protagonista interviene, preguntando: “¿Y no se le puede imputar?” Así que no se le puede culpar al individuo por el arrebato, o crimen contra sí mismo. De hecho, si el tío Oscar realmente se suicidó, la Iglesia Católica no lo culparía: es más, lo consideraría una víctima de las circunstancias. Por lo tanto se revela cierto relativismo moral de parte de la institución católica.

A pesar de que afirma no ser religiosa, Portillo presenta temas teológicamente controversiales y examina el rol de la religión y el poder de la Iglesia Católica en la sociedad mexicana. La protagonista inclusive le pregunta al portavoz de la Iglesia si es pecado grabar las llamadas telefónicas sin hacérselo saber a la persona al otro lado de la línea. El portavoz responde que sí es pecado. A esta escena le sigue una imagen de Portillo-protagonista acostada recibiendo un tratamiento de acupuntura, aludiendo a un acto de penitencia. Declara: “Sin. That’s really bad news for a Catholic. Even a lapsed one gets shivers up her spine.” Reconoce que es malo pecar, aunque ella no siga los reglamentos de la Iglesia Católica al pie de la letra. El film revela de esta forma una perspectiva

adicional, donde no se excluyen variadas facetas de Lourdes Portillo: cineasta-protagonista-narradora-sujeto transfronterizo chicano.

Un nuevo imaginario transnacional: El regreso de la chicana

En las penúltimas escenas de *El diablo* el espectador se entera de que uno de los rumores trata la posible relación sexual entre el tío Oscar y un gerente al cual le tenía una estima muy grande. El espectador se entera de tal rumor durante la entrevista de Portillo con uno de sus tíos que es doctor y médico de cabecera del tío Oscar. En esa escena, la cámara se desliza hacia una imagen en claro oscuro de San Martín de Porres yuxtapuesta con la imagen del tío Oscar y esto funciona visualmente para negar cualquier asociación, o rol de la Iglesia Católica a favor de la homosexualidad. De hecho, la tía desmiente la posible homosexualidad del tío Oscar y el que él estuviera enfermo de SIDA, lo que pudiera haberlo llevado a un suicidio. Asimismo, niega rotundamente los rumores de que el tío era mujeriego. La cineasta muestra cómo las preguntas alrededor de la sexualidad incomodan a la tía y a los demás familiares ya que ellos están preocupados por guardar las apariencias e insisten en que alguien mató al tío Oscar y que éste no se suicidó.

En este ensayo se considera el documental *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme* en el cual Lourdes Portillo aborda discursos íntimos y, en base a la historia, desconstruye elementos del imaginario mexicano para revelar contradicciones sociales y culturales mexicanas a partir del cuestionamiento para esclarecer la realidad de la vida del tío Oscar, así como la migración hacia EE.UU. de los Portillo. Se sugiere que la cineasta propone que, al igual que los periódicos mediatizan falsedades, también la familia guarda secretos. Se evidencia que al historizar hechos familiares, Portillo plantea temas sumamente controvertidos y delicados, como sería la posible homosexualidad del tío Oscar. Se indica que Portillo al elegir el documental, se apropia y desarrolla su propio

“life writing” (Smith and Watson 2010). Como es producido e interpretado, el documental *El diablo* lleva al espectador desde San Francisco, California a Guaymas, Sonora y Chihuahua, México, situando a la narradora y a los protagonistas en un contexto transnacional, facilitando la inserción de los sujetos mismos dentro de la representación de imágenes concretas.

Notas

¹ A la historia mexicana que nos ocupa la categoriza un impulso hacia un futuro prometedor. De 1910 hasta la década de 1990, hubo períodos de fuerte crecimiento económico, político y social. De hecho, el aceleramiento de la industrialización agraria y el crecimiento de las ciudades solidificaron la base para un notorio aumento de la clase media; de ello se benefició la familia chihuahuense de Lourdes Portillo.

² Similar al soborno, hay que darles una *mordida* a los periódicos u otros medios de comunicación, para comprar su silencio. A muchos políticos o personas en ciertos puestos gubernamentales se les puede comprar con dinero.

Referencias

- Aboites Aguilar, Luis. 2004. “El último tramo, 1929–2000.” In *Nueva historia mínima de México*, edited by Pablo Escalante Gonzalbo, et al, 262–302. México, D. F.: El Colegio de México.
- Anzaldúa, Gloria. 1997. “La conciencia de la mestiza: Towards a New Consciousness.” In *Literatura chicana 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló*, edited by Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez y David William Foster, 75–89. New York: Garland Publishing.
- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*. 1994. Directed by Lourdes Portillo. Women Makes Movies.
- Ezra, Elizabeth and Terry Rowden, eds. 2006. “General Introduction: What is Transnational Cinema?” In *Transnational Cinema: The Film Reader*, edited by Elizabeth Ezra and Terry Rowden, 1–11. New York: Routledge.
- Fregoso, Rosa Linda, ed. 2001. “Introduction,” In *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, edited by Rosa Linda Fregoso, 1–47. Austin: University of Texas Press.
- García, Alma. 2001. “The Development of Chicana Feminist Discourse,” In *Chicano Studies: Survey and Analysis 2nd ed.*, edited by Dennis J. Bixler-Márquez, Carlos F. Ortega, Rosalía Solórzano Torres, and Lorenzo G. LaFarelle, 57–64. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing.

- Iglesias, Norma. 2001. "¿Quién es el diablo, cómo y por qué duerme? La lectura de una película chicana en México" in *The Devil Never Sleeps and Other Films*, edited by Rosa Linda Fregoso, 281–95. Austin: University of Texas Press.
- Iglesias, Norma and Rosa Linda Fregoso, eds. 1998. *Miradas de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Davis: Latina Research Center.
- MacLachlan, Colin M. y William H. Beezley. 1999. *El Gran Pueblo: A History of Greater México*. New Jersey: Prentice Hall.
- Naficy, Hamid. 2006. "Situating Accented Cinema." In *Transnational Cinema: The Film Reader*, edited by Elizabeth Ezra and Terry Rowden, 111–29. New York: Routledge.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pérez, Emma. 1999. *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas Into History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Petrolle, Jean and Virginia Wright Wexman, eds. 2005. *Women and Experimental Filmmaking*. Chicago: University of Illinois Press.
- Rogoff, Irit. 2003. "Gossip as Testimony: A Postmodern Signature." In *The Feminism and Visual Culture Reader*, edited by Amelia Jones, 268–76. New York: Routledge.
- Saldívar-Hull, Sonia. 2000. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Los Angeles: University of California Press.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson. 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tajima-Peña, Renee. 2014. "The Elegant Insurgent." Lourdes Portillo Persistence of Vision Award." April 21. http://fest09.sffs.org/awards/lourdes_portillo.php
- Valenzuela, Norma A. 2001. "El charco, el Diablo y la Tutti Frutti: Hacia un imaginario eulatinio transnacional en Frances Negrón-Muntaner, Lourdes Portillo y Helena Solberg." PhD diss., Arizona State University.