

AITOR ITURRIZA MENDÍA

Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)
aitorituriza@hotmail.com

RAISA PIMENTEL MENDOZA

Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)
r.pimentel1990@gmail.com

El cine que emigra

La transnacionalidad en la cinematografía dominicana

MIGRATING CINEMA

TRANSNATIONALITY IN DOMINICAN CINEMATOGRAPHY

ABSTRACT

This paper proposes a review of categories of transnationality from Deborah Shaw, Andrew Higson and Mette Hjort to analyze the evolution of Dominican cinema and set the dynamics by which national films have surpassed the context of the local to coexist with aspects that affect “national”. The study focuses on film production about migration, particularly two films –*Un pasaje de ida* (1988) and *Nueva Yol* (1995)- and aims to establish a new point of view about transnational features on Dominican films.

Keywords

Dominican Cinema, Transnationality, Migrants, Migration.

RESUMEN

El presente trabajo es una revisión de las categorías de *transnacionalidad* propuestas por Deborah Shaw, Andrew Higson y Mette Hjort para analizar la línea evolutiva del cine dominicano y establecer las dinámicas mediante las cuales las películas nacionales han superado el contexto de lo local para coexistir con aspectos que condicionan “lo nacional”. El estudio se centra en dos filmes de la producción cinematográfica sobre migración –*Un pasaje de ida* (1988) y *Nueva Yol* (1995)- y tiene como objetivo establecer un nuevo punto de vista sobre algunos rasgos de transnacionalidad presentes en el cine dominicano.

Palabras Clave

Cine dominicano, transnacionalidad, sujetos migrantes, migración.

1 INTRODUCCIÓN

Todo producto, acción o sujeto tiende a establecer su identidad propia en base a la identificación de lo contrario. Al acercarnos al cine dominicano para establecer líneas evolutivas y posibles objetos de estudio surgen preguntas como ¿qué puede entenderse como cinematografía nacional? ¿Cuáles límites separan los conceptos de ‘Home’ y ‘Away’ propuestos por Higson o los conceptos de ‘Mi-mismo’ y el ‘Otro’ en esta cinematografía en específico? ¿Cómo condiciona lo transnacional la definición de cine dominicano?

Los objetivos de este trabajo son, primero, analizar la evolución del cine dominicano y, segundo, identificar cómo se construye el discurso de lo nacional en la cinematografía dominicana sobre migración.

Nos acercamos a estos asumiendo el cine dominicano como un constante desafío a los límites territoriales o geopolíticos que definen la nación y que se ha desarrollado mediante dinámicas transnacionales.

Al cartografiar la cinematografía dominicana, partiendo de las categorías de transnacionalidad de Deborah Shaw, fue posible ubicar gran parte de la misma en la categoría “*National Cinema*”. Esta, como se explicará, resulta limitada para abordar especificidades que definen el cine dominicano. Por ello, es asumida como adecuada la categoría “*Exilic and diasporic filmmaking*”, la cual ha sido además trabajada por autores como Higson o Hjort y tiene resonancia en otras como “*Cinema of globalisation*”, “*Transnational directors*” y “*Transnational modes of production, distribution and exhibition*.” La investigación se centra en la primera (*Exilic and diasporic filmmaking*), para reelaborarla y arrojar una idea propia sobre lo que es un cine de la emigración y así analizar la tematización de lo nacional en las dinámicas e interacciones territoriales que implican estas historias.

2 PLANTEAMIENTO TEÓRICO

Las condiciones económicas y geopolíticas a las que ha tenido que enfrentarse el cine dominicano han devenido en productos culturales híbridos. Dentro de la cinematografía misma, los filmes que tienen la migración como tema central responden a dinámicas, distribución y exhibición que impactan públicos nacionales, concentrados dentro y fuera del territorio nacional.

Así, estas películas podrían incluirse en la categoría denominada por Shaw (2013) como *National cinema*, la cual incluye “film production is made for domestic markets, focuses on specifically local issues, and relies on modes of narration that may not appeal to international audiences”¹, y a *Transregional and transcommunity films*, que se refiere “to the films themselves that are distributed and well known to those within a region or diasporic populations, but not globally”.²

Este imaginario —el cual ha circulado entre públicos muy específicos— carga consigo una forma de abordar la migración, alcanzando características que los autores agrupan en lo denominado por Mette Hjort como *Theme of nation*. Sobre esto, la autora apunta “A theme is thus a semantic construct that emerges during the process of engaging with a given work”³ (2000, p.12). Las películas analizadas en este trabajo apelan a ciertas especificidades y convierten el tema en un tópico nacional alejándose de lo perenne o universal.

3 EVOLUCIÓN DEL CINE DOMINICANO

A excepción de Cuba o de otros países continentales como México, Colombia o Venezuela, el cine caribeño se ha tenido que enfrentar a tres grandes enemigos: la falta de un mercado nacional fuerte, la ausencia de apoyos gubernamentales y la omnipresencia del cine de Hollywood.

Los agentes de Hollywood vieron con claridad a principios del siglo XX que aquella era una región subdesarrollada con posibilidades paupérrimas de inversión. El representante de la United Artist para el Caribe, Charles King, escribió en los años veinte “Santo Domingo era un territorio *nada satisfactorio*, con solo 28 salas de cine; su gerente de ventas estuvo de acuerdo: *sería un grave error abrir una sucursal allí. (...) La oficina jamás sería rentable*”⁴ (King, 1990).

La primera película rodada en territorio dominicano fue *Nuestra Señora de la Alta Gracia* (1923) un cortometraje dirigido por Francisco Antonio Palau (Getino, 2007). Las posibilidades de desarrollar una cinematografía nacional en esas condiciones eran ínfimas. En años sucesivos, Francisco Palau rodó el cortometraje *Las emboscadas de Cupido* (1924) iniciando con ello la tradición de la comedia como género preeminente en el cine dominicano. Poco después realizó el documental *La Republicana* (1924).

Antes, Rafael Colorado, camarógrafo portorriqueño, ya había empezado a rodar en suelo dominicano. En 1930 David Oliver rodó un reportaje sonoro (la primera experiencia sonora) sobre el gobierno de Estrella Ureña (Hojas de cine, 1988). Pero la producción de cine dominicano se vio truncada con la llegada del régimen de Trujillo.

Con Manuel Báez llegó, en 1952, la primera película sonora, un documental sobre la toma de posesión de Héctor Trujillo (Hojas de cine, 1988). Mientras tanto los que quisieron hacer carrera cinematográfica tuvieron que salir del país, como hiciera Manuel de Moya en 1939, que trabajó como actor en la película de RKO *Di que me quieres* (1938).

En la década 60-70 esto se hizo evidente cuando Oscar Torres realizó cortometrajes en Cuba o cuando Franklin Domínguez y Clark Johnson realizaron en EEUU *La silla* (1962) (Hojas de cine, 1988). Durante estos años se realizaron cortometrajes y documentales, tanto en República Dominicana como en EEUU. Y se dio el caso contrario: uno de los hitos del cine dominicano en la década de los 70 fue la acogida del rodaje de la “parte cubana” del *Padrino II*.

En los 70, durante el régimen de Joaquín Balaguer y con apoyo estadounidense surgió el Comité pro Instituto Nacional de Estudios Cinematográficos (CINEC), compuesto por estudiantes universitarios y miembros de cineclubs. En 1973 sus miembros realizaron 3 cortometrajes de corte político (de izquierdas) que “exploraban la pobreza y las privaciones de los grupos marginales” (King, 1990). A lo largo de los años 80, continuaron con la producción de cortometrajes.

En la década de los 70 surgió otro movimiento cinematográfico: Cine Militante. Compuesto por universitarios y también de corte político, Cine Militante produjo el documental *Crisis* (1978). En 1979 se creó la Cinemateca Nacional, en la actualidad Cinemateca Dominicana.

La realización cinematográfica en los 80 no varió: algunos anuncios publicitarios rodados en 35mm, documentales realizados sobre todo en el ámbito universitario y cortometrajes (Getino,

2007). “Sólo una película argumental fue realizada en los años ochenta: *Un pasaje de ida* (1988), de Agliberto Meléndez, que empleó actores y localizaciones dominicanas (King, 1990).

Esta última idea parece lógica, pero cabría plantearse por qué Cuba, que en términos demográficos es parecida a República Dominicana, produjo, entre 1960 y 1980, 120 largometrajes, 820 documentales, 12 mediometrajes y casi 1200 noticieros y en República Dominicana desde 1960, con la aparición de los primeros Cineforums y hasta finales de los 90, se produjeron solo 9 largometrajes comerciales (Getino, 2007). Hasta ahora, una de las reflexiones que vertebran la investigación es que el cine dominicano se ve abocado a la transnacionalidad por falta de mercado interno, pero es necesaria una reflexión profunda en torno a las políticas y el ordenamiento de ese mercado cuando en una isla con un contexto económico y demográfico similar, Cuba, (aunque geopolíticamente esté en otro estadio) 15 largometrajes superaron el millón de espectadores y dos de ellos, *Guardafronteras* (1980) y *Aventuras de Juan Quintín* (1967), los dos millones (Getino, 2007).

El gráfico de las películas latinoamericanas que se presentaron en el *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* de la Habana evidencia las circunstancias que atravesaban las cinematografías caribeñas. En 10 años de festival, del 79 al 89, solo se presentaron 3 películas dominicanas (dos documentales y un largometraje, precisamente *Un pasaje de ida*) frente a las 335 películas cubanas, 143 argentinas o 289 mexicanas. Y dentro de la subregión caribeña Puerto Rico presentó 20 y Haití 12 (Toledo, 1990).

A pesar de que en los 90 los estrenos por año no superaron los dos filmes, para entonces la cinematografía dominicana experimentó un tímido, pero celebrado, *boom* propiciado, significativamente, por la comedia dirigida por Ángel Muñiz, *Nueva Yol* (1996). Al hacer un recuento sobre el cine de ficción dominicano, Félix Manuel Lora (s.f.^a) afirma que con este filme Muñiz “marcó un gran fenómeno de mercadeo en República Dominicana puesto que nunca antes se había diseñado una campaña publicitaria tan amplia para un filme dominicano”.⁵

Hasta bien avanzada la primera década del siglo XXI, la producción cinematográfica dominicana era muy reducida, con gran presencia del género documental y de metraje corto. La comedia, presente en producciones como *Cuatro hombres y un ataúd* (1997), *Éxito por intercambio* y *Perico Ripiao* (2003), *La maldición del Padre Cardona* (2005), entre otras, asume el rol de hilo conductor de la filmografía dominicana. Este género coexiste con otros como el drama en *La cárcel de la Victoria, el cuarto hombre*, (2004); la ficción histórica en *Lilís* (2006) o *Trópico de Sangre* (2010); y el terror, suspenso y fantasía en filmes como *Andrea* (2005), *El mito de la ciguapa* (2007), *Las cenizas del mal*, *Enigma* y *La reliquia* (2008).

Entre 2009 y 2011, destacan, por su alcance en espacios internacionales y por su apuesta a las nuevas tecnologías aplicadas al cine, *Hermafrodita* (2009) de Albert Xavier, y *3 al rescate* (2011) del director Luis Morillo, primera película animada producida en el país.

En 2010 entra en vigencia *la ley 180-10* para el fomento de la actividad cinematográfica en República Dominicana, lo que implicó un repunte significativo en términos de cantidad: Siete estrenos en 2011, nueve en 2012, diez en 2013 y dieciocho en 2014.

4 NACIONALIDAD Y TRANSNACIONALIDAD: ¿CÓMO ABORDAR EL CINE DOMINICANO DEL MIGRANTE?

Al afirmar que el cine dominicano se ha visto abocado a la transnacionalidad es necesario apuntalar algunas ideas. La primera ¿dónde queda lo nacional si, precisamente, las películas analizadas suponen dos hitos fundacionales en la historia del cine dominicano? Nuestra idea no es tanto la de determinar de forma tajante que el cine dominicano es transnacional y no nacional. El objetivo es plantear un puente de doble sentido que vaya de lo nacional a lo transnacional. Pero ¿cómo entendemos estos conceptos?

En “The Limiting Imagination of National Cinema”, Andrew Higson reconoce las numerosas formas en las que pueden existir los ‘cines nacionales’ y cómo el concepto de lo nacional no resulta inútil pero sí problemático: “it would be imposible —and certainly unwise to ignore the concept altogether: it is far too deeply ingrained in critical and historical debate about the cinema, for a start”⁶ (Higson, 2000). Así, el autor cree que el concepto transnacional se desprende del concepto de nacional:

The problem with this formulation is that it tends to assume that national identity and tradition are already fully formed and fixed in place. It also tends to take borders for granted and to assume that those borders are effective in containing political and economic developments, cultural practice and identity. In fact of course, borders are always leaky and there is a considerable degree of movement across them (even in the most authoritarian states). It is in this migration, this border crossing, that the transnational emerges.⁷ (Higson, 2000)

De forma similar se expresan Cerdán y Fernández Labayen (2013), al referirse al cine español contemporáneo. Su perspectiva puede extrapolarse a otras cinematografías incluyendo la dominicana, después de haber señalado el contexto geopolítico del país:

Plantear una investigación sobre el cine contemporáneo limitado a las dimensiones geográficas del estado-nación solo puede concebirse como una cuestión puramente operativa. No se trata de que el cine español contemporáneo deje de ser una categoría útil. De hecho, en un tiempo en el que la expresión ‘marca España’ ha hecho fortuna, no solo entre la élite política y periodística, sino también entre la ciudadanía, resulta necesario establecer unos términos teóricos y políticos en los que el abordaje del cine español contemporáneo supere las viejas limitaciones esencialistas. (Cerdán y Fernández Labayen, 2013)

Por otro lado, lo expuesto por Mette Hjort cuando se interroga por lo nacional a partir de la posibilidad de construcción de temáticas nacionales nos sirve para problematizar lo *nacional* del cine dominicano y su camino a lo *transnacional*. En *Themes of Nation*, Hjort (2005) disecciona la idea de cine nacional separando aquello que hace que una película sea considerada “nacional” (cierta cantidad de localizaciones, actores, equipo técnico, o financiación...) de los temas que puedan adscribirse como propios a una nación.

Hjort desglosa la cuestión temática en dos grupos: aquellos que son propios de una temática universal y perene, y aquellos que son tópicos actuales. Precisamente los temas tópicos suelen

definir los temas nacionales “given that the very notion of nation points to the specificity of a people and its history and culture, the theme of nation is a likely candidate for topical theme per excellence”⁸ (Hjort, 2005, p. 98). Aun así, la autora concluye que los nacionales finalmente serán una combinación de ambos tipos de temas cuando afirma que “The theme of nation, I have argued, arises when the elements that are constitutive of banal nationalism are consistently flagged in the course of a narrative”⁹ (Hjort, 2005, p. 108).

Por tanto, se puede inferir que la tematización nacional proviene de la inclusión de rasgos particulares de una nación para derivar de las temáticas universales una propia. Los temas tópicos serán, así, un desprendimiento de los temas universales. Aunque, en realidad, habría que abordar la idea de cómo o por medio de qué tópicos nacionales puede convertirse un tema universal en una narrativa nacional propia. El propio Agliberto Meléndez ubica la emigración como un tema típico de República Dominicana. Pero puntualiza que “es un tema que se da también en Haití, Cuba, Centro América o África: el mundo entero” (comunicación personal, 2015). La puesta en escena de tópicos del país o la construcción de los personajes en las dos películas analizadas muestran, como veremos, esta adaptación del tema universal a una narrativa nacional propia.

Reconociendo las limitaciones del concepto *cine nacional* para definir una cinematografía específica y la inevitable tendencia hacia la hibridación en los procesos de producción, distribución y exhibición, Deborah Shaw (2013) asume el término *transnacional* para examinar las culturas cinematográficas.

Para el acercamiento al cine dominicano sobre migración como un tema prototípico del cine del país, se destacan cuatro categorías: *cinema of globalisation, exilic and diasporic filmmaking, transnational directors* y *transnational modes of production, distribution and exhibition*. Pero nos concentraremos en la categoría *exilic and diasporic filmmaking*, la cual será reinterpretada en base a otros autores que han reflexionado sobre ella. Las otras tres servirán para completar la visión de lo asumido como un cine del emigrante.

Al definir la primera, Shaw apunta que “the reference here is to film texts that explicitly address questions of globalisation within their narratives, central to which are the ways in which relations of power between nations and peoples are played out on screen”¹⁰ (Shaw, 2013). Esta idea puede casar con la de un cine emigrante. Es posible comprender que República Dominicana y sus ciudadanos están posicionados en una región geopolítica particular, y que su cine refleja esa posición (dos siglos de ocupaciones extranjeras no pasan en vano).

Por otro lado, tenemos la categoría *Exilic and diasporic filmmaking*. Para desarrollarla, Shaw toma como referencia a Hamid Naficy. En esta se ubican los directores que, a través de su trabajo, exploran el exilio y la emigración. Para ellos Naficy (2001) acuña el término “cine acentuado”.

En la introducción a su texto *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking* (2001) el autor apunta que “Accented films are in dialogue with the home and host societies and their respective national cinemas, as well as with audiences, many of whom are similarly transnational, whose desires, aspirations, and fears they express”¹¹ (Naficy, 2001, p. 6).

Él mismo habla de los cineastas del exilio y la diáspora como aquellos que trabajan en los intersticios. Se trata de cineastas que realizan un cine transnacional independiente y son

intersticiales porque producen textos ambiguos y sincréticos y trabajan en los márgenes de la industria. Esta condición los convierte en lo que Naficy denomina *filmmaking authors* (que podríamos traducir como ‘realizadores’), ya que están obligados a implicarse a todos los niveles de producción y distribución; a diferencia de los tradicionales *auteur directors* (‘autores’), que trabajan en un entorno industrial e institucional que les permite focalizar más su trabajo (Shaw, 2013). Esto es perfectamente aplicable a los cineastas dominicanos como Franklyn Domínguez y Clark Johnson que produjeron *La silla* (1963) desde Nueva York o Agliberto Meléndez que produjo *Un pasaje de ida* (1988) con dinero propio y teniendo que hacer de todo: “Allí hube de ser co-guionista, productor, productor de línea, contable, carpintero, ambientador, vestuarista, continuista, chofer, en fin, de todo un poco, hasta llegar a director” (comunicación personal, 2015).

El texto de Naficy destaca otro rasgo de este tipo de cine que también encaja en el análisis de nuestras películas: la claustrofobia: “the representation of life in exile and diaspora, on the other hand, tends to stress claustrophobia and temporality, and it is cathected to sites of confinement and control and to narratives of panic and pursuit”¹² (Naficy, 2001, p. 5). Y va más allá, al marcar espacios que cree que son típicos de este tipo de cine:

Then there are the important transitional and transnational places and spaces, such as borders, tunnels, seaports, airports, and hotels and vehicles of mobility, such as trains, buses, and suitcases that are frequently inscribed in the accented films. I have chosen these places, spaces, and vehicles as privileged sites for my examination of journeys of and struggles over identity.¹³ (Naficy, 2001, p. 5)

Espacios transnacionales que se repiten en películas como *Un pasaje de ida*, que transcurre casi en su totalidad en el puerto de Santo Domingo, específicamente en el interior de un barco.

Según Cerdán y Fernández Labayen, “en textos posteriores, Naficy (2003) apuntó hacia la configuración de lo que denomina el ‘género de cine independiente transnacional’ (*independent transnational film genre*)” (2013, p. 143). Lo que resulta estimulante en esta clasificación es que no limita al desplazamiento espacio-temporal la condición del cineasta transnacional.

“Las principales características que el autor vincula a ese género transnacional independiente podrían ser asumidas tanto por cineastas en el exilio o la diáspora, como por otros que no pertenecen a ninguna de esas categorías” (Cerdán y Fernández Labayen, 2013, p.143). Para este trabajo, los cineastas del exilio o la diáspora son pensados como parte de un *exilio interior*. De hecho, Naficy especificará:

They cross many borders and engage in many deterritorializing and reterritorializing journeys, which take several forms, including home-seeking journeys, journeys of homelessness, and homecoming journeys. However, these journeys are not just physical and territorial but are also deeply psychological and philosophical.¹⁴ (2001, pp. 5-6)

Por otro lado, de acuerdo a Shaw la categoría *Transnational directors* se refiere a directores “who work and seek funding in a range of national contexts, while they have their films distributed in the global market”¹⁵ (2013, pp. 60-61). Idea concomitante con la de un cine con formas de producción, distribución y exhibición transnacionales.

Estos últimos casos (lo global, el director y las formas de producción) sirven para terminar de comprender el concepto de un “cine del emigrante”, término que tiene mucho que ver con la categoría de cine del exilio y la diáspora, reinterpretada en base a las definiciones de estas otras categorías que señala Shaw.

Así, el cine del emigrante es uno que transita de lo nacional a lo transnacional. Es un cine de realizadores (o *filmmaking authors*) que desarrollan narrativas del exiliado a partir de la inserción de la idiosincrasia nacional en un tema universal para componer un cine del sujeto migrante. Son cineastas que producen sus películas con presupuestos bajos, envueltos en modos de producción, distribución y exhibición transnacionales y en los que se reproducen, como se expone en el análisis específico de las películas, las características definidas por autores como Shaw, Naficy, Cerdán, Fernández Labayen y Higson.

5 UN PASAJE DE IDA A NUEBA YOL

Un pasaje de ida se realizó de forma extraña y particular. Agliberto Meléndez, director y productor, reunió el dinero para cubrir los gastos de producción mínimos. Pero en República Dominicana apenas había profesionales y medios para llevar tal empresa a cabo.

Endeudándose y pidiendo a sus amigos Meléndez logró reunir unos 75.000 dólares. Meléndez había sido fundador de la Cinemateca Nacional y a finales de los 70, con el apoyo de sus compañeros, realizó el documental *El mundo mágico de Gilberto Hernández Ortega* (1981) (Hojas de cine, 1988).

La producción se puso en marcha con más fe que oficio: “*Un pasaje de ida* es el primer largometraje profesional de ficción dominicano y todos teníamos el arrojo del inocente, léase ignorante. Esa inocencia nos dio el valor que hizo posible el filme” (comunicación personal, 2015). Meléndez tuvo que ejercer varios roles dentro del rodaje, la dirección de actores resultó complicada y el guion fue mutando durante el rodaje.

A medio camino entre el cine independiente, las ambiciones de una producción grande y casi el cine *amateur*, Agliberto consiguió terminar su película y fue un éxito. Se estrenó en República Dominicana el 18 de febrero de 1988 y “alcanzó audiencias semejantes a las de *Rambo* y *Tiburón*, pero es tan pequeño el mercado local que aún no ha recuperado los costos de inversión” (King, 1990).

Aun así, Félix Manuel Lora (s.f.^b), a propósito del reestreno de la película en el año 2004, dice que “marcó nuevamente su revés como producto comercial, conformándose con una tímida respuesta por parte del público.” Fuera como fuere era el primer largometraje de ficción realizado por dominicanos en suelo dominicano y eso la convirtió en un hito.

Ocho años después, Ángel Muñiz recogió el testigo que Meléndez había dejado y realizó lo que se convertiría en el mayor éxito comercial de la historia del cine dominicano *Nueba Yol: por fin llegó Balbuena* (1995).

Nueba Yol cuenta la historia de Balbuena, un viudo humilde que sueña con llegar a Nueva York para prosperar. Tras intentos fallidos un amigo le propone viajar a Nueva York a cambio de una cantidad de dinero muy elevada. Balbuena es engatusado y logra llegar a la *gran manzana*.

Pronto descubre que Nueva York no es la ciudad que esperaba y, tras una serie de enredos que va superando gracias a su ingenuidad y buena fe, decide volver a República Dominicana. Balbuena regresa triunfal a su manera, recupera lo perdido y además se enamora y se casa. El periplo ha servido para extirpar un sueño que lo tenía atormentado. Esta es quizás la tesis que compone un crisol de diversos tipos de emigrados dominicanos en los EEUU.

Según Lora (s.f.^a), “*Nueba Yol* fue un éxito sin precedentes gracias, seguramente, a la campaña de marketing que abarcaba prensa, radio, televisión y otros medios de publicidad que hasta entonces eran inauditos para las películas dominicanas”.

6 LO TRANSNACIONAL

A partir del Festival de Cartagena de Indias, *Un pasaje de ida* empezó a circular por mercados internacionales. Fue seleccionado en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y obtuvo tres reconocimientos (Colón de Oro del Público al mejor largometraje, Mención especial de radio exterior y el Premio del Jurado de la IFSS). “Recibió el mayor galardón otorgado a filmes de ficción en la primera edición del *Festival de Cine Internacional de San Juan* (Puerto Rico). Además, fue el primer largometraje de ficción dominicano seleccionado en el *X Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* de la Habana, en donde obtuvo el *Premio Coral a la mejor ópera prima*” (Toledo, 1990), y estrenado en Estados Unidos el 21 de marzo de 1989. De esta forma la cinematografía dominicana inició un camino hasta el momento desconocido de la distribución y exhibición internacional.

Nueba Yol, como ya se ha dicho, fue un éxito de público en la República Dominicana, pero según relata Félix Manuel de Lora, de los 14 millones de pesos dominicanos recaudados, “tan solo en los Estados Unidos su recaudación llegó a los 5 millones de dólares” (Lora, s.f.^a). Sin tener de momento más datos que profundicen en el recorrido que la película tuvo en los Estados Unidos, es posible aventurar que esa recaudación se dio a partir de las comunidades dominicanas de la diáspora.¹⁶

Por otro lado, al igual que *Un pasaje de ida*, *Nueba Yol* fue seleccionada en el *Festival de Cine Iberoamericano* de Huelva. Según las crónicas del *diario ABC* la película se proyectó con gran éxito y parecía una de las favoritas a alzarse con algún galardón; pero finalmente no fue así. Recuperando la idea de cine acentuado que esgrime Naficy nos encontramos ante películas situadas en espacios transnacionales por excelencia.

Los personajes de *Un pasaje de ida* transitan siempre espacios fronterizos como la oficina de visados, el puerto de Santo Domingo y el barco, verdadero protagonista de la película. Casi el 80% de la película transcurre en el barco que ha de llevar a las personas de forma ilegal a los Estados Unidos, convirtiéndolo en una imagen de lo transnacional.

Los espacios de *Nueba Yol* no están explotados dramáticamente en este sentido, aunque pesa sobre ellos el término de claustrofobia que también maneja Naficy (2001) como otro de los elementos característicos de este tipo de cine. En *Nueba Yol* se dan la claustrofobia insular, la imposibilidad de poder contar con un pasaporte y los espacios reprimidos y extraños de Nueva York. En la película de Muñiz los espacios del emigrante dominicano suelen estar sobreocupados, suelen ser cocinas de restaurantes o trastiendas, y por otro lado, en los exteriores, a menudo

se desarrolla la trama delictiva que persigue a los dominicanos que quieren ganar dinero “fácil” o “rápido”.

La idea de claustrofobia en *Un pasaje de ida* está llevada al extremo. Los personajes protagonistas pasan gran parte de la película primero escondidos en las bodegas del barco y luego en el tanque de agua, donde perecerán ahogados la mitad de los polizones.

7 REPRESENTACIÓN DEL SUJETO MIGRANTE

La temática de la migración es una de las características del cine de la diáspora dominicana. En *Un pasaje de ida* además de la representación del migrante hay una profunda crítica al país.

La migración ilegal interactúa con la denuncia de dos realidades básicas: la corrupción institucional y la situación socio-política de República Dominicana. La primera se ve reflejada en las decisiones de las autoridades del puerto que buscan lucrarse facilitando la operación y asegurando que todo siga en marcha. Esta realidad está representada en *Un pasaje de ida* en comentarios como “Si no se complace a la gente de poder, no hay viaje” (en Meléndez, 1988).



Figura 1. Agliberto Meléndez, *Un pasaje de ida*, 1988. Fotograma de la película.

La desigualdad y las dificultades de las que hay que escapar hacen que las vías ilegales se conviertan en una opción para los ciudadanos. Dos personajes de la película intentan conseguir un visado de forma legal, pero uno de ellos está dispuesto a tomar otra vía, antes incluso de enterarse de si le darán o no el visado: “Si me la niegan me voy como quiera” (en Meléndez, 1988).

En *Un pasaje de ida*, la corrupción es la opción frente a la imposibilidad de acceder a la legalidad, a saber, el visado norteamericano; en *Nueva Yol*, la corrupción se convierte en la forma de acceder a la misma. A pesar de que se asume como factor común, el primer filme expone un discurso con tintes de crítica social. En el segundo, tomando en cuenta el personaje del cónsul y su caracterización, la perspectiva deviene en una más cercana a la comicidad y a la satirización.

En *Un pasaje de ida*, además, se da un proceso de homogeneización o de despersonalización en el momento en el que los polizones entran en el barco. La estancia de los emigrantes y, en determinado momento, de Turín (personaje que poseía un rol superior en las relaciones de poder) en el *Regina Express* diluye cualquier diferenciación de clase social, raza, etc. entre los implicados, y los homogeneiza mediante la realidad de la migración ilegal. Este acto de homogeneización se establece también a través de la iluminación (limitada) en las escenas siguientes y en una cámara que encuadra perfiles y sujetos irreconocibles (ver Fig. 2).



Figura 2. Agliberto Meléndez, *Un pasaje de ida*, 1988. Fotograma de la película.

Finalmente, la secuencia que muestra los muertos en el siniestro y los sobrevivientes del mismo, los primeros siendo asistidos y los segundos pegados a un muro, desprotegidos y sometidos inmediatamente a la acción de la ley, permite que se establezcan conclusiones conjuntas en relación al sujeto migrante y la crítica que hace el filme: el migrante, además de ser reducido y deslegitimado asume toda la responsabilidad por actos ilegales en los cuales, como se expresa en la película, los diversos estratos de la autoridad y el poder tienen un papel significativo.

En *Nueva Yol* se encuentran conceptos similares, aunque sean desarrollados bajo otro tono. Balbuena es un personaje popular desde finales de los 80 porque simboliza, con rasgos paródicos evidentes, al sujeto urbano dominicano de la época. Según Lora un sujeto “que interroga su condición como una falta de oportunidades y metas que no puede alcanzar. La misma estructura física con la camisilla, pantalones de fuerte azul, boina y peineta en la cabeza, lo convierten en la imagen única y revisada del personaje popular barrial” (s.f.^b).

La construcción del personaje de Balbuena resume en gestos, giros lingüísticos, vestuario, inquietudes... con las que muchos dominicanos se sintieron identificados, o con los que, al menos, identificaron una problemática propia. *Nueva Yol* ofrece, así, una reflexión en torno a un tema y un personaje cotidiano del contexto dominicano de la época.

La representación de los males del emigrante en sus diferentes formas es encarnada por diversos personajes. Desde el primo de Balbuena, emigrante ya establecido en los Estados Unidos, pasando por los jóvenes que se ganan la vida mediante el crimen organizado, hasta llegar a Balbuena, quien resume en sus propias carnes la frustración de la migración.



Figura 3. Ángel Muñiz, *Nueva Yol: Por fin llegó Balbuena*. 1995. Fotograma de la película.

La película, además, contrapuntea sus secuencias cómicas con otras de gran calado reflexivo en el que se ponen en escena los problemas del emigrante. Cualquier barrera de tipo económico, emocional, etc. debe ser solventada no sólo para alcanzar el *American Dream* sino para modificar la condición e imagen social al regreso.

Es paradigmática en ese sentido la secuencia en la que el Primo acompaña a Balbuena a su nuevo apartamento y hablan sobre un posible regreso. En esta, mientras arrastran entre los dos una maleta, el Primo se sorprende de que Balbuena quiera volver a casa después de estar apenas 5 meses en Nueva York. Balbuena le contesta “es que, primo, Nueva York no es lo que la gente piensa, aquí no se puede vivir” (en Muñiz, 1995). A lo que el Primo le contesta que él mismo se plantea regresar todos los años, pero que le es imposible por culpa de todo aquello que lo ata a Nueva York, y al final dice que “regresarse allá sin cuartos es como llegar derrotado” (Ibíd.). Balbuena replica que se puede regresar triunfante con dinero y sin dinero, la cuestión para él es saber que uno ha hecho lo correcto.

En lo concerniente a las dinámicas de poder, en *Nueva Yol* se caracteriza esta relación en términos sujeto-ciudad o sujeto-sociedad, en este caso, inmigrante-Estados Unidos. El filme remite en más de una ocasión a qué ocurre con el inmigrante en este nuevo contexto, discurso que se materializa significativamente en el primo de Balbuena quien reclama “No es posible que una gente cambie simplemente porque se monta en un avión” (en Muñiz, 1995), Por tal razón, al tratar de comprender las dinámicas de poder, se hace necesario asumir la ciudad como el sujeto *creador* y al inmigrante como sujeto *pasivo*.

Al referirse a la condición de *pasividad* Sartre apunta “soy pasivo cuando recibo una modificación no originada en mí, es decir, de la cual no soy ni el fundamento ni el creador. Así, mi ser soporta una manera de ser que no tiene su fuente en él mismo” (Sarte, 2006).

Asumir los sacrificios que sean necesarios para emigrar es una modificación que se origina en los sujetos en torno a los cuales se desarrollan ambas historias, tanto los que no logran salir como los que llegan a territorio norteamericano. Estos últimos sí se enfrentan a estas modificaciones provenientes de la ciudad como sujeto creador: asumir nuevas dinámicas sociales, económicas

y culturales es positivo pero esta realidad no comienza y termina con el *American Dream*. Como advierte Matilde a Balbuena “Espere un tiempesito para que veas como son las cosas aquí” (en Muñiz, 1995).

Este discurso, que desmonta la idea ilusoria de Estados Unidos que poseen tanto los personajes de *Un pasaje de ida* como Balbuena en *Nueva Yol*, de la mano de la *nostalgia* y el *volver como meta* es asumido por los demás sujetos que forman parte del Yo-Migrante. Aun así, se materializa de mayor forma en el Primo y sus afirmaciones en torno a la relación Aquí-Allá, Antes-Ahora y la ciudad como entidad que modifica al migrante.

Finalmente, es clave el monólogo final que mantiene Balbuena, desencantado y de regreso, frente a la tumba de su ex-esposa y que cierra la película: “Llegar a Nueva Yol es como llegar a la gloria. Ahí todo el mundo es rico, en Nueva Yol los cuartos están rodando por la calle. Pero ese era el Nueva Yol de mi fantasía, porque New York es otro” (en Muñiz, 1995.). Esto resume el conflicto del sujeto migrante dominicano. Y no deja de ser curioso que una de las formas que Muñiz tenga para hablar sobre el tema de la emigración esté resuelta en el acento con el que se pronuncia el nombre de la ciudad deseada, algo que de alguna forma nos conecta con las ideas de cine transnacional o acentuado de Naficy, pero también con la idea de la tematización nacional de Hjort.

8 CONCLUSIONES

Un pasaje de ida y *Nueva Yol: por fin llegó Balbuena* son hitos del cine dominicano de ficción. La película rodada por Agliberto Meléndez a mediados de los 80 está considerada como el primer largometraje dominicano de la historia, y el filme de Ángel Muñiz, realizado una década después, como la película más exitosa de la historia del cine dominicano. Sobre ambas se asienta la joven historia del cine de ficción -y de metraje largo- dominicano. Ambos *films* construyen su relato colocando en el centro al sujeto migrante, y ponen en escena una problemática característica del país y de la subregión caribeña.

Además de la trascendencia que obtuvieron por ser pioneras en términos estilísticos, estas películas son entendidas como un espacio en el cual se generan una serie de imaginarios en torno a lo nacional que siguen reproduciéndose en el cine dominicano sobre migración.

Las concepciones de tres autores como Deborah Shaw, Andrew Higson y Mette Hjort, y las dinámicas geopolíticas cinematográficas, permiten ubicar estas narrativas en un contexto de inevitable transnacionalidad y, al mismo tiempo, seguir cuestionando cómo el tópico de lo nacional continúa imponiéndose en las mismas y definiendo su alcance en términos de distribución y exhibición.

Bibliografía

Casado Reina, F. (1995). «Sicario», del venezolano José R. Novoa, ganadora del Colón de Oro del Jurado. *ABC*. Recuperado el 17 de mayo de 2015 de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1995/11/26/093.html>

Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2013, junio). De sastres y modelos: Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español. *Arte y Políticas de identidad*, 8, 137-155.

González de Peña, R. (1999). La identidad nacional: una construcción social. Ponencia presentada en el IX Congreso Dominicano de Historia celebrado en el Museo Nacional de Historia y Geografía. Santo Domingo, República Dominicana, del 19 al 23 de octubre de 1999. Recuperada al 7 de mayo de 2015 DE http://www.clio.academiahistoria.org.do/trabajos/clio179/Clio_2010_No_179-03.pdf

Higson, A. (2005). The Limiting Imagination of National Cinema. En M. Hjort y S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and Nation* (pp.57-68). New York: Routledge.

Hjort, M. (2005). Themes of Nation. En M. Hjort y S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and Nation* (pp.95-109). New York: Routledge.

Hojas de cine (1988). *Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. III: Centroamérica y el Caribe*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana.

King, J. (1990). *Magical reels: a history of cinema in Latin America*. (Trad. Gilberto Bello).

Lora, Félix, M. (s.f.^a). La cinematografía en República Dominicana. Evolución y desarrollo del cine de ficción dominicano. [Ensayo enviado en comunicación personal]

----. (s.f.b). Nueva Yol: por fin llegó Balbuena. *Cinema Dominicano*. Recuperado el 17 de mayo de 2015 de <http://www.cinemadominicano.com/CRITICAS/nuebayol1.html>

Meléndez, A. (1998). *Un pasaje de ida* [Filme]. República Dominicana.

Muñiz, A. (1995). *Nueba Yol: Por fin llegó Balbuena* [Filme]. República Dominicana

Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing 'transnational cinema'. En S. Dennison (Ed. *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis .

Silva Escobar, J. P. (2005). Discursos de Frontera: La otredad y la mismidad en tres documentales. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 9, 57-70. Recuperado el 27 de abril de 2015 de <http://mingaonline.uach.cl/pdf/racs/n10/art08.pdf>

Sartre, J. P. (2006). *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires: Losada.

Toledo, T. (1990). *10 años del nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Verdoux.

NOTAS

1. "Producción cinematográfica creada para mercados domésticos, enfocada en tópicos específicamente locales y basada en modos de narración que tal vez no llamarían la atención de audiencias internacionales". (Las traducciones son de elaboración propia).
2. "Filmes que son distribuidos y ampliamente conocidos por aquellos que forman parte de una región o por poblaciones diaspóricas, pero que no poseen alcance global".
3. "Así, un tema es un constructo semántico que surge durante el proceso de colaborar con una obra determinada."
4. Empleamos la cursiva en las citas directas que el propio John King entrecomilla para no inducir a error con el entrecomillado propio. Las citas de John King tienen como fuente a Usable, G. (1982) *The High Noon of American Film in Latin America*, UMI Research Press, pp. 39.
5. Para una cronología más detallada sobre el cine de ficción dominicano revisar el ensayo de Lora (s.f.a).
6. "Sería imposible –y ciertamente imprudente ignorar el concepto: está muy arraigado en el debate crítico e histórico acerca del cine, para empezar;"

7. “El problema con esta formulación es que tiende a asumir que la identidad nacional y la tradición están completamente formadas y fijas en un lugar determinado. También tiende a dar por sentado los márgenes y a asumir que los mismos son efectivos en la misión de contener el desarrollo político y económico, la práctica cultural y la identidad. De hecho, las fronteras siempre poseen filtraciones y se desarrolla un grado considerable de movimientos entre ellas (aun en los estados más autoritarios). Es en esta migración, en este cruce, donde emerge lo transnacional.”
8. “Dado que la noción misma de nación destaca la especificidad de un pueblo y de su historia y cultura, el tema de la nación es un candidato probable para el ‘tema tópico’ por excelencia.”
9. “El tema de nación, como he argumentado, surge cuando los elementos constitutivos del nacionalismo banal son constantemente destacados en el curso de una narrativa.”
10. “Aquí se hace referencia a textos fílmicos que abordan explícitamente las cuestiones de la globalización en sus narraciones, determinantes para la que son las formas en que las relaciones de poder entre las naciones y los pueblos se desarrollan fuera de la pantalla.”
11. “Los filmes acentuados están en diálogo con las sociedades de origen y de acogida y sus respectivos cines nacionales, así como con las audiencias, muchas de los cuales son igualmente transnacionales, cuyos deseos, aspiraciones y temores quedan expresados en estos filmes.”
12. “La representación de la vida en el exilio y la diáspora, por otro lado, tiende a resaltar la claustrofobia y la temporalidad, y es catectizada a sitios de confinamiento y control, así como a narrativas de pánico y persecución.”
13. “Están entonces los lugares y espacios determinantes para la transición y la transnacionalidad como las fronteras, los túneles, puertos, aeropuertos, hoteles y vehículos de movilidad como los trenes, autobuses, y maletas que con frecuencia se inscriben en los filmes acentuados. He seleccionado estos lugares, espacios y vehículos como sitios privilegiados para mi estudio de los viajes y luchas a través de la identidad.”
14. “Cruzan muchas fronteras y enfrentan numerosos viajes de deterritorialización y reterritorialización, los cuales adoptan diversas formas, incluyendo búsqueda de casa, procesos de indigencia y de regreso a casa. Aun así, estos viajes no son sólo físicos y territoriales sino también profundamente psicológicos y filosóficos.”
15. “Quienes trabajan y buscan fondos en diversos contextos nacionales, mientras tienen sus filmes distribuidos en el mercado global.”
16. Queda pendiente rastrear el recorrido por circuitos internacionales de forma más profunda.

