

La gran pantalla dominicana

Miradas críticas al cine actual

Adriana Tolentino
Patricia Tomé (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© los autores, 2017

© Almenara, 2017

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-23-9

Imagen de cubierta: © W Pérez Cino, 2017

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

ADRIANA TOLENTINO & PATRICIA TOMÉ	
En busca de una identidad fílmica. El proceso evolutivo del emergente cine dominicano.	7

LAS SECUELAS DEL TRUJILLATO

LISA BLACKMORE	
Cine en postdictadura. La memoria cultural de las hermanas Mirabal.	29
FERNANDO VALERIO-HOLGUÍN	
Las hermanas Mirabal. Mercantilización de la memoria histórica.	59

IDENTIDADES DOMINICANAS: SEXUALIDADES Y ESTÉTICAS

FERNANDA BUSTAMANTE ESCALONA	
De esos cuerpos que sugieren barbarie. Una lectura de las subjetividades en un devenir endriago, o desprovistas de un devenir, en los filmes <i>Jean Gentil</i> (2010) y <i>La Gunguna</i> (2015) . . .	83
ROSANA DÍAZ ZAMBRANA	
El desorientador lenguaje de los afectos y los cuerpos en <i>Dólares de arena</i> (2014)	105
MARÍA GARCÍA PUENTE	
Y Ceniciento ya no sueña con ser blanco...ni «bello». Reescribiendo el rostro de la dominicanidad del siglo XXI en <i>Feo de día, lindo de noche</i> (2012).	125
IRUNE DEL RÍO GABIOLA	
María, ¿Virgen o Dios? La (im)posibilidad de la intersexualidad en el cine dominicano	151

MÚSICA Y SABOR CRIOLLO: QUISQUELLA LA BELLA

- PATRICIA TOMÉ
La comida en el cine dominicano actual. Creando
una identidad gastrofílmica. 171
- NAIDA GARCÍA CRESPO
Reconstruyendo la historia dominicana. La narración
oral en *Perico ripiao* de Ángel Muñiz 201
- RITA DE MAESENEER
Resort, música popular y antagonismos. La comedia
Sanky panky 1 (2007) de José Enrique Pintor 221
- RAYMOND TORRES-SANTOS
Música cinematográfica dominicana. Un panorama 241

LAZOS TRASNACIONALES EN EL CARIBE

- MIHARU M. MIYASAKA
Por los intersticios transnacionales y transdisciplinarios
de *El Muro*. Expansión de los imaginarios fílmico y social
dominicanos a través de un documental cubano sobre
la diáspora japonesa en República Dominicana. 263
- KRISTINA I. MEDINA VILARIÑO
El cine dominicano. Arte de colaboración
e intersecciones transcaribeñas. 297

APÉNDICE

- PATRICIA TOMÉ
Entrevista a Ivette Marichal, directora de la DGCINE 317
- ADRIANA TOLENTINO
Entrevista a Armando Guareño, fundador y director
actual del Festival de Cine Dominicano en Nueva York 327
- FÉLIX MANUEL LORA
Catálogo de cine dominicano (2014-2017) 333

POR LOS INTERSTICIOS TRANSNACIONALES
Y TRANSDISCIPLINARIOS DE *EL MURO*
EXPANSIÓN DE LOS IMAGINARIOS FÍLMICO Y SOCIAL
DOMINICANOS A TRAVÉS DE UN DOCUMENTAL CUBANO SOBRE
LA DIÁSPORA JAPONESA EN REPÚBLICA DOMINICANA

Miharu M. Miyasaka

¿Qué significa en términos de una noción tradicional del cine nacional que un equipo de filmación extranjero represente un evento de la historia dominicana? La Ley de Cine de República Dominicana fija categorías cuantitativas y cualitativas para definir la identidad de la producción local, pero el movimiento transfronterizo de las colaboraciones complejiza cada vez más la definición de este capital territorial. *El muro* constituye un intercambio más ambiguo que el de una coproducción: es un filme enteramente cubano, sin relación temática con su país de origen, y fue rodado en su totalidad en República Dominicana, sin la participación de la industria local.

Stephanie Dennison, en «National, transnational and post-national: issues in contemporary filmmaking in the Hispanic world», plantea que el cine latinoamericano contemporáneo funciona en gran medida a partir de mecanismos, políticas, y alternativas de intercambio entre cuerpos nacionales. Libia Villazana, en «Redefining transnational cinemas: a transdisciplinary perspective», conecta las nociones de transnacionalismo y transdisciplinariedad, para entender la movilidad y la flexibilidad con que los procesos fílmico y migratorio dialogan con las identificaciones nacionales. Ambas perspectivas fueron instrumentales para la presente propuesta: una aproximación

a los imaginarios fílmico y social dominicanos a través de un documental cubano y de la inmigración japonesa.

EL PASADO (DES)DE *EL MURO*

Santiago Álvarez fue uno de los más reconocidos documentalistas cubanos. Su trabajo representó la conjunción estético-política de un cine social y militante (Bustos 2010: 1) que posterior al cambio político en Cuba, en 1959, definió por décadas la praxis cultural del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC). A nivel continental articuló los principales paradigmas creativos y conceptuales del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, en particular, la tesis de que la identificación entre un modo de hacer/pensar el cine y la realidad tendría un impacto social realmente transformador. Fundó el Noticiero ICAIC Latinoamericano en 1960, en activo hasta 1990; sus filmes *Ciclón* (1963), *Now!* (1965), *Cerro Pelado* (1966), *Hanoi martes 13* (1967), *LBJ* (1968) y *79 primaveras* (1969), entre otros, marcaron «el nacimiento del nuevo «documental revolucionario» (Bustos 2010: 4). El valor de su contribución al cine cubano –en el período posterior al cambio político, y sobre todo en las décadas del sesenta y setenta– se extendió más allá de ese género, hasta el cine de ficción, que en ese momento estaba en pleno proceso de experimentación y desarrollo (García Borrero 2003: 156).

Álvarez fue un cronista sumamente inquieto. A lo largo de su extensa carrera documentó numerosos temas y sucesos nacionales e internacionales, en forma de periodismo cinematográfico o de cine documental¹. No sorprende que la propuesta de narrar la historia

¹ Para Álvarez, «[e]ntre el cine documental y el periodismo cinematográfico hay pocas diferencias, entre ellas está la de abordar la realidad con un dinamismo

de los inmigrantes japoneses en República Dominicana despertara su interés y decidiera aceptarla. Falleció en 1998, dos años después de realizar el filme, el cual tituló *El muro*. En él, el evento migratorio de los años cincuenta es reconstruido a través de los recuerdos de ocho japoneses y un descendiente de primera generación² que a mediados de la década del noventa, cuando Álvarez hizo el documental, aún residían en varias regiones del territorio dominicano. Los inmigrantes nipones se establecieron originalmente en las colonias Constanza, Jarabacoa, Pepillo Salcedo, La Vigía, Altagracia, Agua Negra, Plaza Cacique, y Duvergé, en las provincias de Montecristi, Dajabón, Pedernales, Bahoruco, Independencia, y La Vega, aunque posteriores migraciones internas cambiaron esta distribución inicial, y en los años ochenta y noventa muchas familias se trasladaron a Santo Domingo.

En 1993 la capital tenía el mayor número de inmigrantes japoneses, si bien aún había comunidades en otras partes del país como Dajabón, Jarabacoa, y Constanza³, en las que Álvarez filmó escenas de *El muro* en conjunto con otras en la capital. El documental recoge este contraste rural-urbano, que no sólo representa el cambio territorial experimentado por una comunidad japonesa originariamente agraria, sino también su diversificación profesional; por ejemplo, una de las entrevistadas, Toshie Hidaka de Méndez, dejó la tradición agrícola familiar y se hizo peluquera en Santo

en la filmación y en la posfilmación de forma distinta. La toma uno de hechos irrepetibles, la mayoría de las veces no planificada, constituye la principal materia prima y característica fundamental del periodismo cinematográfico» (1978: 1).

² Minora Seito, Mamoru Matsunaga, Takeaki Hidaka, Takashi Mukai, Kimio Shiguetone, Shiro Arimaya, Hine Fukunaga, Toshie Hidaka de Méndez, y Hiromi Tabata.

³ Peguero 2005: 209-211. Para una descripción detallada de la distribución territorial de los japoneses entre la década del cincuenta, cuando arribaron a República Dominicana, hasta mediados de los noventa, véanse los capítulos III y V en Peguero 2005.

Domingo. Otro inmigrante de una familia de pescadores, Mamoru Matsunaga, se dedicó a la enseñanza de las artes marciales (en especial del judo), contribuyendo a su introducción y promoción en el país. No obstante, *El muro* hace énfasis en los agricultores, quienes constituyen la mayoría de los entrevistados, y el paisaje rural que acogió su trabajo, sus experiencias personales, y sus choques culturales tiene una presencia prominente en el filme. Entre ellos, Shiro Arimaya cuenta una anécdota simpática sobre una de las mayores sorpresas que recibieron los japoneses en República Dominicana, la comida: como no conocían el plátano, la yuca o el aguacate, llegaron a comer la yuca con cáscara, o a cocinar el aguacate. Amaya menciona esta breve historia al describir de manera más extensa la difícil situación que muchos enfrentaron, un sentir que repiten otros entrevistados, y que deja en el documental un sabor amargo sobre el proyecto migratorio.

La memoria personal y familiar de los entrevistados funciona a modo de representación, desde la actualidad y por asociación, de la experiencia histórica de un grupo más numeroso. En los créditos iniciales aparece la siguiente explicación: «En 1954, Rafael Leónidas Trujillo se mostró interesado en acoger en la frontera con Haití a familias japonesas. El dictador veía en esta inmigración la posibilidad de consolidar su política de “dominicanización de la frontera”, un muro humano que frenara la entrada de haitianos al país». Con el texto, Álvarez define un marco histórico y colectivo en el que a continuación posiciona las narraciones individuales; ambos pasados, privado y social, son interpretados unívocamente desde una perspectiva geopolítica y dominicana. Si bien los inmigrantes introducen otras posibilidades –la crítica situación de Japón en la posguerra, la expectativa de un beneficio económico en el Caribe–, la explicación inicial, en combinación con el título del documental, *amurallan* el significado del complejo evento migratorio. Con esto la lectura de

Álvarez no sólo apunta a lo que ocurrió, sino sobre todo a cómo debe ser recordado⁴.

A diferencia de otros filmes de Álvarez, *El muro* casi no utiliza materiales de archivo como fotos o grabaciones del período; la memoria presente de los inmigrantes constituye el centro de la narración. ¿Qué recuerdan? ¿Con qué sentido el pasado dialoga con sus vidas actuales? La mayoría de los entrevistados evoca una relación problemática e inconclusa con lo ocurrido, y apunta a la mala gestión del plan migratorio (el cual cumplía cuatro décadas en 1996, cuando se filmó el documental) como la causa de su difícil situación. De manera que *El muro* representa fundamentalmente un conflicto, el cual, como se infiere de la explicación inicial, fue resultado de que Trujillo priorizó un interés geopolítico por encima de una lógica socioeconómica. El flujo humano a través del Pacífico es visto críticamente como un plan que fue pensado desde un poder que era, además, dictatorial: un muro de contención y exclusión en torno a una controvertida identidad o ideal étnico-racial de la nación dominicana.

En este enfoque sociopolítico hay un eco de la visión de Álvarez en «Arte y compromiso», un texto publicado en Cuba en 1968, en el que reflexionaba públicamente sobre la función del cine y de los cineastas del Tercer Mundo, que para él era «compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar» (Álvarez 2003: 460). El documental termina con una referencia a la determinación de los inmigrantes de cambiar un (heredado) estado de cosas: «En la actualidad los inmigrantes japoneses continúan luchando porque sus derechos sean respetados y los acuerdos cumplidos». Esto último alude al contrato migratorio entre los gobiernos de Japón y República Dominicana en la década del cincuenta. *El muro* combina la función crítica del cine sobre la

⁴ Paul Hernadi (1985: 10) hace una aguda reflexión sobre los problemas de la representación del pasado, en la que plantea el conocimiento histórico desde la perspectiva de un conflicto interpretativo entre *cómo pasó realmente* y *cómo debe ser recordado*.

que Álvarez hablaba en «Arte y compromiso», y que él exploró a través del género documental, con algo de la inmediatez y tensión del periodismo cinematográfico, puesto que enfoca el fenómeno desde su ángulo más actual e irresuelto.

Álvarez podía haber construido una narrativa menos problemática contando las vidas de los inmigrantes en Japón, los detalles de su desplazamiento transpacífico, o centrando la representación en las relaciones intergeneracionales entre los japoneses y sus descendientes nacidos en la isla, en su encuentro e intercambio con la sociedad y cultura dominicanas. En el documental, algunos entrevistados hablan de los aspectos positivos y felices de su experiencia migratoria; pero las explicaciones de los créditos, junto con el tono de la mayoría de las entrevistas, proyectan un discurso crítico y contemporáneo. El aspecto principal de esta inmigración es visto desde *el muro* de la geopolítica dominicana, con sus restos sosteniendo todavía un conflicto social después de cuatro décadas de *construido*.

Para Álvarez, aproximarse al drama humano fue una inquietud permanente. En «Arte y compromiso» escribió sobre «la angustia, la desesperación, la ansiedad» como resortes para tensar la creación (2003: 458), y casi treinta años después, en una entrevista de 1995, veía «la insensibilidad y la indolencia ante el dolor ajeno» como el peor crimen de la humanidad (Morales 2008: 36). Sin olvidar, no obstante, que él en muchas ocasiones vio esos dramas humanos desde una posición ideológico-política que tenía su principal referente en la Revolución cubana y en sus conceptualizaciones de la realidad nacional e internacional.

En *El muro*, el presente dominicano-japonés aparece con una urgencia de revisitar el pasado, en un ejercicio histórico que desde la perspectiva de Álvarez debería (aspirar a) tener un efecto transformador. El documental incluye un recuento anecdótico de esta inmigración, pero muestra mayor interés por el conflicto que históricamente ha experimentado esta comunidad, para actualizarlo a

través de una narración de temática política, de denuncia y crítica, poder, humanidad, historia, e identidad nacional.

DOMINICANIZACIÓN DE LA FRONTERA CON COLONOS JAPONESES

La inmigración japonesa a República Dominicana es un proceso reciente si se compara con similares desplazamientos en Latinoamérica. La presencia de japoneses en otros países de la región data de finales del siglo XIX y principios del XX –en México (1897), Perú (1899), Chile (1903), Bolivia (1900), Argentina (1907), Brasil (1908), y Paraguay (1936)⁵–. En el otro caso caribeño, Cuba, 1898 es la fecha que se toma como referencia, a partir del arribo de un pasajero llamado Pablo Osuna en un barco procedente de México⁶. A este evento siguieron olas migratorias relativamente constantes hasta la década del cuarenta; por ejemplo, Keitaro Ohira, radicado en La Habana desde 1905, gestionó la llegada de trescientos ochenta japoneses a esa ciudad entre 1924 y 1926 (Álvarez & Guzmán 2002: 15). El flujo transpacífico hacia todos estos países fue establecido inicialmente por inmigrantes hombres que viajaban en busca de prosperidad económica, y con la idea de que sería una partida provisional.

El proceso migratorio dominicano-japonés se enmarca entre 1956 y 1959, período en el que los gobiernos de República Dominicana y Japón formalizaron la inmigración de 1 319 japoneses (Endoh

⁵ Las fechas son de Masterson y Funada-Classen (2004), en su estudio detallado y abarcador de la historia por países de la inmigración japonesa en Latinoamérica.

⁶ Álvarez & Guzmán 2002: 13. Estos historiadores han realizado la investigación más completa sobre el tema de los japoneses en Cuba. En la última década se ha publicado la mayoría de los trabajos sobre esta inmigración, que es una de las menos exploradas en el continente. En el 2013 fundé el sitio www.cubanonikkei.com para documentar la historia de esta comunidad.

2009: 47)⁷. Este grupo estaba formado fundamentalmente por familias, y su trayectoria caribeña seguía la ruta de un plan de colonización agrícola que Trujillo⁸ intentaba consolidar en la frontera con Haití (Despradel 1996: 5). El gobierno japonés, como detallaré más adelante, también tuvo razones socioeconómicas y políticas para fomentar (con precipitado interés) la diáspora de sus ciudadanos. Para apreciar esta inmigración en toda su complejidad debe interpretarse como un proceso multifacético, a través del cual se interconectaron simultáneamente factores humanos, familiares, sociales, históricos, políticos, culturales, institucionales, nacionales, y globales. La historiadora Valentina Peguero lo representa así en *Colonización y política: los japoneses y otros inmigrantes en la República Dominicana*, el estudio más abarcador que se ha hecho hasta la fecha. El texto de Alberto Despradel, *La migración japonesa hacia la República Dominicana*, enfoca el entramado institucional, y reconstruye el evento a través de las comunicaciones de/entre los gobiernos dominicano y japonés. Tomando como referencia fundamentalmente estos dos libros (los únicos que se han escrito sobre el tema), a continuación se exploran algunos aspectos del proyecto migratorio.

«¿Por qué seis de las ocho colonias fueron establecidas a lo largo de la frontera con Haití? ¿Usó Trujillo a los japoneses como colonos para impulsar el desarrollo agrícola o como barrera para controlar el paso haitiano hacia la República Dominicana?». Como bien indica Peguero (2005: 33) en respuesta parcial a sus interrogantes, para Despradel –quien coescribió junto a Álvarez los textos de *El muro*, y publicó su libro en el mismo año del filme– el «factor geopolítico» fue el principal incentivo del gobierno dominicano controlado por

⁷ Esta cifra varía mínimamente en otros textos. Lee Turits (2003: 200) habla de 1 232 inmigrantes japoneses, y Peguero (2005: 30) de 1 300.

⁸ El Presidente en ese momento era Héctor B. Trujillo, hermano de Rafael L. Trujillo, pero era este último quien realmente gobernaba. Su dictadura se extendió de 1930 a 1961.

Trujillo⁹. De esta manera se continuaban prácticas eugenésicas y antihaitianas que desde la época colonial, y sobre todo el siglo XIX, pretendían reducir la herencia negra y africana en la estructura social de la nación. Históricamente los gobiernos dominicanos habían favorecido la inmigración blanca. En la primera etapa del régimen de Trujillo, en la década del treinta, «una nueva ley de inmigración [estableció] impuestos de \$500.00 pesos para las personas negras y asiáticas que quisieran inmigrar a la República Dominicana [y decretó que] sólo los inmigrantes blancos podían recibir tierras» (Peguero 2005: 59). En este sentido, a partir de 1939 el gobierno desarrolló una serie de proyectos de colonización agrícola ideados para inmigrantes extranjeros, muchos de los cuales (irónicamente si se tiene presente que el país vivía bajo una dictadura) eran refugiados políticos españoles, húngaros, y judíos europeos¹⁰. Peguero conecta estas prácticas institucionales de blanqueamiento social, entre las que destaca una política migratoria racializada, al hecho de que la presencia de los japoneses en República Dominicana fuera de las más tardías en el continente¹¹ (2005: 77).

⁹ El dato sobre la coautoría aparece en la ficha técnica del documental, en los créditos sólo hay una mención a Despradel en la lista de agradecimientos. Masterson y Funada-Classen (2004: 211) mencionan un evento similar en Paraguay, cuando el dictador Alfredo Stroessner trató de usar japoneses cerca de la ciudad de Encarnación como una barrera contra los argentinos.

¹⁰ Peguero 2005: 66. El programa de colonización agrícola no fue una novedad de Trujillo, pero alcanzó un desarrollo sin precedentes durante su régimen (Lee Turits 2003: 182).

¹¹ No obstante, Lee Turits enfatiza que el factor socioeconómico y el componente dominicano fueron los elementos esenciales de este programa de colonización agrícola, es decir, mantener al campo y a la masa rural y dominicana en constante producción y control. «En 1953 había sólo setenta y un extranjeros de un total de 69 895 pobladores en las colonias agrícolas bajo supervisión del Departamento de Agricultura» (2003: 198). Todas las traducciones de citas de Lee Turits son mías.

El fracaso de las colonias de europeos¹² influyó en la admisión de inmigrantes menos *ideales*. Esta nueva fuerza laboral era necesaria para el desarrollo agrícola en el que se centraba la política económica de Trujillo, quien había impulsado una reforma agraria en 1934¹³ y otros programas para forzar o incentivar la producción por parte de los campesinos dominicanos (Peguero 2005: 63). Lee Turits plantea que «[p]ara 1936, el estado habría distribuido una cantidad de tierra que representaba el 29% de las granjas del país, el equivalente al 31% de los productores rurales para 1955»; y las colonias agrícolas¹⁴, que también fueron pensadas para el campesinado dominicano, sobresalieron en esta política agraria y «generaron una porción importante del producto agrícola nacional, hacia 1947 la quinta y la cuarta parte de cultivos como el arroz, café, y frijoles» (2003: 96, 182)¹⁵.

La mencionada ley de inmigración de los años treinta excluía a los asiáticos de adquirir tierras. Sin embargo, la mayoría¹⁶ de los

¹² Según Peguero, la falta de éxito se debió, entre otras razones, a que eran refugiados políticos, gente de zonas urbanas, con profesiones e intereses totalmente ajenos a lo agrícola (2005: 76).

¹³ Lee Turits detalla la cantidad de tierra distribuida, y explica que este programa agrario fue una mezcla compleja de distribución y/o legalización de tierras, derechos de propiedad, institucionalización rural, entre otros elementos (2003: 96-97).

¹⁴ Las colonias por lo general estaban en lugares distantes, como la frontera, y muchas contaban con servicios, infraestructura, y ayuda del estado –casas, irrigación, clínicas, escuelas, iglesias, y un estipendio inicial (Lee Turits 2003: 182). No obstante, en muchos casos, como ocurrió con algunas colonias de japoneses, había muy poco de esto, y las condiciones de vida eran pésimas, con escaso mercado para sus productos, y falta de agua.

¹⁵ Otros ejemplos: «la cebolla el 20%, el maní el 18%, el café el 19%; las habichuelas o frijoles el 18%» (Maríñez 1993: 42).

¹⁶ Aunque fue un proyecto fundamentalmente agrícola, incluyó en menor escala a un grupo de pescadores, quienes contaban con otras garantías. Al mismo tiempo, un conflicto que durante décadas enfrentó a muchos inmigrantes con los gobiernos de Japón y República Dominicana fue la desconexión entre lo «garan-

1 319 japoneses que llegaron a República Dominicana entre 1956¹⁷ y 1959 contaban (en papel¹⁸) con esa y otras garantías, las cuales fueron oficializadas a través de notas diplomáticas entre ambos gobiernos, por ejemplo, hasta trescientas tareas (unidad de medida equivalente a 628.86 metros cuadrados) de tierra por familia, una vivienda, y terrenos ya preparados para la siembra (Despradel 1996: 42). La ubicación de los asentamientos y el producto a cultivar también estaban predeterminados; la horticultura fue la principal actividad que desarrollaron, y en menor escala la siembra de café, así como la pesca. Los inmigrantes japoneses contribuyeron a la comercialización y consumo de legumbres y vegetales a escala nacional, no sólo de productos poco habituales en la gastronomía dominicana hasta fines de los cincuenta como apio, brócoli, espárrago y espinaca, sino de otros más familiares, como la habichuela y la remolacha (Peguero 2005: 120)¹⁹. El plan era radicarse en el país, lo cual no sólo fue distintivo del caso dominicano, sino de la inmigración japonesa a la región en la etapa de posguerra –la mayoría hizo la travesía transpacífica portando un pasaporte válido para un viaje (de ida) que además tenía un sello de «migración permanente» (Endoh 2009: 37)–. En contraste con esto, la mayoría de los japoneses que inmigraron a Latinoamérica en la preguerra no pensaba quedarse, si bien menos del 10% pudo regresar a Japón (Masterson & Funada-Classen 2004: xi, xii; mi traducción).

tizado» y la realidad que encontraron, por ejemplo, terrenos de mucha menor calidad y tamaño, así como malas condiciones en términos de educación y salud.

¹⁷ En 1956, incluyendo a los japoneses, habían en República Dominicana 2 902 inmigrantes que eran colonos agrícolas (Lee Turits 2003: 201).

¹⁸ En la colonia La Vigía, los japoneses recibieron terrenos mucho menores que los prometidos (Peguero 2005: 124). Este es un problema que también se menciona en *El muro*.

¹⁹ «El 30 de enero de 1958, por ejemplo, *El Caribe* publicó que la Colonia Constanza [en la provincia de La Vega] produjo para diciembre de 1957 un total de 2 936 quintales de repollos; 355 de habichuelas; 233 de papas, y 93 de remolachas» (Peguero 2005: 121).

En el caso de República Dominicana, las notas diplomáticas que cita Despradel muestran que los funcionarios japoneses tuvieron un rol muy activo en las negociaciones, hasta el punto de insistir en el desarrollo del proyecto en un momento en el que el gobierno dominicano había expresado su intención de suspenderlo. Muchos de los autores consultados coinciden en una interpretación socioeconómica de esta posición, es decir, en que el gobierno japonés usó la inmigración estratégicamente como un mecanismo de descompresión interna ante problemas económicos y de superpoblación. Este argumento es compartido por uno de los entrevistados en el documental, Mamoru Matsunaga, quien explica que después de la Segunda Guerra Mundial, los japoneses que vivían en Manchuria, China, Corea, Filipinas, y Taiwán –es decir, los países o territorios de Asia que antes y durante la guerra habían sido ocupados, anexados o controlados por el gobierno imperial de Japón– fueron repatriados, creándose así una crisis poblacional que el gobierno intentó resolver a través de la inmigración. Las instituciones del estado llevaron a cabo una campaña de promoción que insistía en los inmensos beneficios de emigrar al «Paraíso caribeño», como se representaba a República Dominicana en algunos anuncios, y esta narrativa conectó rápidamente con la imaginación de los futuros inmigrantes y sus ideales de prosperidad²⁰.

Toake Endoh, en su provocadora investigación *Exporting Japan: politics of emigration towards Latin America*, propone una relectura crítica de la tesis de la válvula de escape, sobre todo a mediados de la década del cincuenta, cuando «el ambiente socioeconómico estaba cambiando drástica y rápidamente, y el argumento de la crisis

²⁰ Véase Endoh 2009: 46-47. «Entre los incentivos promovidos por el estado japonés para atraer la emigración al “Paraíso caribeño” estaban: subsidio de los gastos de viaje, suministros para la siembra, casas e infraestructura social completamente preparadas, y un ingreso mínimo garantizado durante el período inicial» (Endoh 2009: 46). Todas las traducciones de las citas de esta autora son mías.

poblacional y la pobreza no resultaba legítimo» (2009: 11). Endoh reinterpreta el interés del gobierno japonés como la continuación de una estrategia política transnacional, la cual, ya desde la peregri-
 rra, *exportaba* proyectos migratorios que pudieran reportar «riqueza, poder y estatus»; a mediados de la década del veinte, el gobierno asumió un rol central en estos asuntos, que antes gestionaban compañías privadas (2009: 2, 11). «Además del objetivo interno de control social, el estado buscó expandir el alcance de la nación-estado más allá de sus fronteras territoriales, mediante una estrategia de migración-colonización» (2009: 7-8)²¹. La tesis de Endoh deconstruye el proceso migratorio, con ejemplos específicos como el de República Dominicana, para reinterpretarlo en su articulación institucional: ¿cómo el flujo humano de Japón a Latinoamérica fue construido desde diversos niveles político-administrativos del estado nipón?

En su tesis de que el gobierno japonés proyectó estratégicamente los beneficios de «una diáspora coétnica en la construcción de la nación» (2009: 8) se articula —si bien paradójicamente— la táctica de Trujillo de *importar* extranjeros para cimentar una identidad étnico-racial (no haitiana y no negra) de la *patria*. El flujo de inmigrantes se conceptualizó desde los gobiernos de ambos lados del Pacífico como un método definidor de la *comunidad política imaginada*, a través de una dinámica transnacional que buscó expandir o contener sus fronteras territoriales²².

²¹ Según Endoh, debido a una coyuntura política interna, hubo una desproporcionada cantidad de inmigrantes de la zona suroeste del país, y un interés del gobierno japonés por *exportarlos*.

²² La idea aparece ya en *Imagined communities*, el trascendental trabajo de Benedict Anderson sobre la nación. Anderson «fue el primero en destacar la importancia del capitalismo de imprenta en la creación y consolidación de identidades nacionales» (Radcliffe & Westwood 1996: 11).

INTERSTICIOS TRANSNACIONALES Y TRANSDISCIPLINARIOS

Dennison, en «National, transnational and post-national: issues in contemporary filmmaking in the Hispanic world», explora cómo el cine latinoamericano contemporáneo se desarrolla en gran medida a través de mecanismos, políticas y alternativas de intercambio entre cuerpos nacionales. Además, distingue como novedad de finales del siglo xx, y sobre todo del xxi, en comparación con ejemplos similares en la historia del cine en Latinoamérica, la considerable cantidad de filmes que han estado recurriendo a estas prácticas (2013: 23).

En este circuito de «iniciativas de financiamiento transnacional» destacan las coproducciones, los programas como Ibermedia y Cine en construcción, este último vinculado a los festivales de San Sebastián y Toulouse, los Fondos Hubert Bals y Cine Mundial de los festivales de Rotterdam y Berlín, respectivamente (Dennison 2013: 14). Una mirada a los créditos de muchos filmes latinoamericanos muestra la praxis productiva a través de la que se mueve un capital global. A manera de ejemplo, el filme dominicano *Dólares de arena* (dir. Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, 2014), es una coproducción de tres países que se realizó con el apoyo de Ibermedia, del fondo Hubert Bals, y de los institutos nacionales de cine de Argentina (INCAA), y México (IMCINE). En Cuba, desde 1990, el cine nacional ha estado formado en su mayoría por coproducciones; en la actualidad es cada vez más común que los proyectos del ICAIC, y sobre todo los realizados de manera independiente a las instituciones del Estado, accedan a los programas y fondos mencionados.

El intercambio a través de las fronteras constituye una parte esencial del funcionamiento de las industrias locales, si bien el énfasis en un vínculo geográfico originario tiende a objetivar los filmes como *hechos* nacionales, más que como *procesos* (trans)nacionales. En un filme, el elemento foráneo puede estar presente en el equipo técnico (a quienes no siempre los une la nacionalidad), el idioma, el tema, o

el lugar de rodaje. También en los fondos para el desarrollo del guión, la (pos)producción, o en la distribución en mercados y/o festivales internacionales; un diálogo con lo externo que, al mismo tiempo, puede ser ideado (desde *dentro*) por profesionales nacionales, desde territorio nacional.

El desarrollo del cine en República Dominicana ha incluido el trabajo de extranjeros –por ejemplo, *Excursión de José de Diego en Santo Domingo*, del camarógrafo puertorriqueño Rafael Colorado, 1915; *La cárcel de la Victoria, el cuarto hombre*, del español José Enrique Pintor, 2004; *Negocios son negocios*, del argentino Joppe de Bernadi, 2004 (Lora 2011: 358, 366)–. Es una historia de cine que también se ha escrito con filmes de directores dominicanos que viven en otros países, como Carlos Bidó (*Viajeros*, 2006), o que se han formado fuera, como son los casos de Laura Amelia Guzmán (*Jean Gentil*, 2011), y de Leticia Tonos (*La hija natural*, 2011), quienes estudiaron en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, de Cuba, y en la Escuela de Cine de Londres, respectivamente (Lora 2011: 379-80). La Ley de Cine del país también legitima oficialmente el diálogo con lo externo mediante su propuesta de «[f]omentar el desarrollo de la industria cinematográfica dominicana a través del incentivo a la inversión extranjera» (DGCINE 2010: 6), al mismo tiempo que reconoce que el apoyo interno del estado y de sus instituciones es vital para el desarrollo del cine nacional.

Esta dinámica dentro-y-fuera es un reflejo de otro fenómeno que históricamente ha sido esencial en la construcción de la nación: las migraciones hacia y desde la isla. En el caso del proyecto de los colonos japoneses, la identificación interno-externo es lo que hizo que pareciera una paradoja, porque «el concepto de dominicanización se fundió con el de inmigración» (Peguero 2005: 65). En *El muro* las secuencias inicial y final muestran la estatua de Cristóbal Colón en el parque que lleva su nombre en Santo Domingo, en lo que pudiera interpretarse como una conexión simbólica entre el flujo transatlántico

que se inició con su viaje, y la travesía transpacífica de los japoneses cinco siglos después. República Dominicana es el recorrido por este largo ciclo. Desde un momento pre-nacional (pensando en el concepto moderno de la nación-estado), hasta que, ya imaginada como totalidad geográfica, simbólica y política, continuó re-formándose en el siglo xx a través de un componente social externo. Es un proceso que sigue en la actualidad, en el que además se articulan la cultura y el arte, con el ejemplo paradigmático del cine como vehículo de representación y exploración de la identidad nacional, en muchas ocasiones, a través de prácticas que traspasan las fronteras.

La interpretación que centra el presente trabajo, el de una conexión entre el funcionamiento más-allá-de-lo-nacional de los procesos fílmico y migratorio, resulta pertinente para entender la manera flexible con la que un documental cubano aborda un evento de la historia dominicana, que es, además, el de la diáspora japonesa que pasó a formar parte del entramado social de la isla. Esta lectura encuentra fundamento en el análisis de Dennison, y sobre todo en el de Villazana, «Redefining transnational cinemas: a transdisciplinary perspective», en el que, como apunté al inicio, la autora conecta las nociones de transnacionalismo y transdisciplinariedad para estudiar comparativamente la movilidad y la flexibilidad con que los procesos fílmico y migratorio se relacionan con las identificaciones nacionales. Villazana (2013: 26-27, 46) localiza las raíces del concepto de transnacional en los estudios sobre las migraciones, y lo adapta (con las conceptualizaciones de su disciplina originaria) a un análisis de la praxis transfronteriza de la producción fílmica contemporánea, con lo cual invita a desarrollar en los estudios sobre cine las perspectivas metodológicas y teóricas de otras disciplinas. El presente trabajo sigue esta perspectiva transdisciplinaria, e interconecta el documental cubano *El muro* y la inmigración japonesa a República Dominicana a través de una lectura comparativa de sus respectivas relaciones con unos conceptos de nación y lo nacional. La noción de lo transnacional

—en la que insisten los análisis sobre cine de Dennison y Villazana, el de Endoh sobre migración, y en la conclusión presentaré otro ejemplo de su uso relacionado con las comunidades de japoneses y sus descendientes— ayuda a entender la naturaleza fluida y dinámica de ambos procesos, filmico y migratorio, de cómo sus elementos existen en un dentro-y-fuera, interno-y-externo.

Desde esta posición de intercambio entre disciplinas aproximo la dinámica social de la *dominicanización* con extranjeros y el componente externo en las industrias locales de cine, el plan migratorio dominicano-japonés en diálogo con un filme con colaboración cubano-dominicana, para resaltar el hecho de que ambos proyectos transfronterizos cimientan dos narrativas nacionales: la sociedad dominicana y el cine cubano (*El muro* no es una coproducción). De ahí que, siguiendo la idea de Villazana, mi propuesta es entender un proyecto a través del otro, interconectando los *muros* de las disciplinas a las que responden. Ha resultado esclarecedor reposicionar mi perspectiva, de la inmigración al cine, y viceversa, y apreciarlos en esencia como dos procesos a través de los cuales se construyen unas identidades (social y cultural) de la nación.

Para Endoh, los proyectos de migración/colonización de los japoneses en Latinoamérica representaban estar en dos naciones al mismo tiempo (2009: 9). Por su parte, Villazana explica que «el transnacionalismo ve la migración como un sistema dinámico de construcción y reconstrucción de espacios sociales que afecta económica, social, política, y culturalmente, a ambos extremos, aquellos que migraron, y sus familias, parientes y amigos que permanecen en el país de nacimiento» (2013: 29-30). Traspasando lo anterior al contexto del cine, y específicamente al filme de Álvarez, cabe replantearse la idea de que *El muro* articula exclusivamente la narrativa de un cine cubano, y transportarla al otro extremo: ¿afecta también al imaginario filmico dominicano? El documental da visibilidad a un evento de la historia de República Dominicana, que además ha sido muy poco estudiado

dentro y fuera del país, y lo hace siguiendo lo que Félix Manuel Lora (2011: 369) define como «una constante en el cine dominicano: la crítica social». De haber sido una coproducción, *El muro* podría ser la misma representación, que, ahora oficial y legalmente con un pie en dos naciones, vería legitimarse su rol en la construcción de las identidades fílmicas de ambas islas, y su pertenencia a las narrativas cine cubano y cine dominicano.

En este sentido, he usado el término transnacional para definir la dinámica productiva, creativa, y temática del documental. Esta elección sigue la línea de pensamiento de Villazana, quien lo adopta en lugar de internacional, porque «el remplazo del más usado término internacional por el de transnacional, en referencia a la coproducción [y la colaboración] cinematográfica, hace hincapié en la inflexión cultural y la naturaleza intermediadora de esta práctica» (2013: 46). No obstante, en ocasiones lo he escrito como (trans)nacional, para enfatizar mediante el paréntesis su relación de independencia y dependencia con lo nacional, su movilidad fuera y dentro de las fronteras.

Como concluiré en la próxima sección, considero que la nación y lo que se identifica con ella (lo nacional)²³ todavía tiene una influencia considerable (en ocasiones casi central) en buena parte del funcionamiento de las prácticas fílmicas y migratorias. El capital global que se mueve a través de los fondos y programas mencionados se dirige a determinadas regiones y/o países, por lo que la pertenencia nacional todavía resulta determinante para obtener el financiamiento, al mismo tiempo que la comercialización del filme apela en muchas ocasiones a un vínculo o interés territorial del público. Muchas veces los emigrados forman un circuito receptivo que ayuda considerable-

²³ «Los términos nacionalismo, nación e identidades nacionales a menudo se usan indistintamente [...] Sin embargo, una ideología relativamente coherente –nacionalismo– se distingue del aspecto cívico y territorial de la nación, y de los imaginarios vividos de los sujetos, que son las identidades nacionales» (Radcliffe & Westwood 1996: 15). Todas las traducciones de las citas de las autoras son mías.

mente a la comercialización de un filme en el exterior. Reflexionando sobre lo anterior, me llamó la atención la siguiente reseña del filme dominicano *Nueva Yol: por fin llegó Balbuena* (dir. Ángel Muñiz, 1995), cuya trama gira en torno a un inmigrante en esa ciudad: «Para el público en República Dominicana, donde la película ha sido un retundo éxito, este ofrece un mensaje reconfortante: no hay nada como el hogar [léase el país de origen]» (Holden 1996). Las prácticas migratorias y fílmicas mueven el debate hacia la nación y sus identidades, que son procesos que muy a menudo tienden a *amurallarse* como hechos.

Un aspecto que Villazana reconoce como problemático es la terminología, es decir, la elección entre internacional, multinacional y transnacional para referirse al intercambio fílmico a través de las fronteras. Para la autora, la complejidad es un resultado de los múltiples usos, interpretaciones, y apropiaciones de estos términos en variados contextos; «[d]e acuerdo a los debates sostenidos entre investigadores de Relaciones Internacionales desde los años sesenta, *internacional* se refiere a relaciones «entre estados» y *transnacional* a instituciones que se *extienden más allá de*, e incluso que *abarcan a*, los estados» (2013: 33; énfasis del original). En otros contextos, internacional alude a intercambios comerciales, y transnacional a los de la cultura, y en los ochenta este último sirvió para sustituir al de multinacional, que tenía una connotación de avaricia e inequidad (2013: 32, 28). En el caso del documental de Álvarez, al conceptualizarlo como transnacional enfocó su funcionamiento cultural, transfronterizo, problemático en su exclusividad territorial, y su influencia en todos los *extremos* involucrados.

El muro representa un intercambio más ambiguo que el de una coproducción: en su ficha técnica aparece como una producción enteramente cubana, que, no obstante, se filmó en su totalidad en República Dominicana, con patrocinadores de ese país. Es un documental cubano que no tiene relación temática con Cuba, en el que

el coautor de los textos, Despradel, y todos los entrevistados, son dominicanos²⁴, pero no así el equipo de realización. En otro giro transfronterizo interesante, la idea original migró de Brasil a Cuba para la preproducción, a República Dominicana para su investigación y subsecuente filmación, y de regreso a Cuba para la posproducción.

En 1994, Álvarez estaba de visita en Sao Paulo para un homenaje organizado por el Museo de Imagen y Sonido, y un representante de la Fundación Japón en esa ciudad le propuso el proyecto audiovisual²⁵. Brasil es el país de Latinoamérica con la mayor comunidad nikkei (inmigrantes japoneses y sus descendientes), y el único en la región, además de México, que tiene una sede de esa institución. En el sitio digital de la Fundación Japón se explica que surgió en 1972 como una entidad del Ministerio de Asuntos Exteriores japonés, aunque en la actualidad tiene un estatus administrativo independiente. Pero una buena parte de su financiamiento todavía la generan los subsidios gubernamentales, con los cuales realiza un intenso trabajo de intercambio y promoción cultural en veintiún países, organizando exhibiciones de arte, programas educativos, proyectos audiovisuales, muestras de cine, conferencias, cursos de idioma, entre otras iniciativas (*The Japan Foundation*). Por este canal multinacional fluyen, con el *poder suave* de la cultura, interpretaciones de Japón y de lo japonés —«[l]a producción de culturas nacionales es una tarea enorme, y el estado es un productor importante a través de sus instituciones y discursos. El estado genera procesos que promueven la identificación entre subjetividad y nación» (Radcliffe & Westwood 1996: 14)—. Si para Endoh los programas migratorios ideados y/o apoyados por el gobierno se dirigían a la construcción de la nación-estado desde el

²⁴ En el documental no se especifica la ciudadanía de los entrevistados ni cómo ellos se definen en términos de nacionalidad. Los agrupo como dominicanos por su conexión con el país.

²⁵ Lázara Herrera, productora ejecutiva del filme (comunicación personal, marzo 3 de 2016).

exterior, su consolidación desde fuera distingue la praxis cultural de este tipo de instituciones.

Así, el recorrido transfronterizo de *El muro* no sólo involucró a tres países –la idea original en Brasil, la filmación en República Dominicana, y la posproducción en Cuba–, sino que Japón aparece en el fondo como un cuarto colaborador. Indirectamente también conectó a dos comunidades nikkeis, la de Brasil, cuya larga historia y tamaño explican el establecimiento de una sede de la Fundación Japón en el país, y la de República Dominicana, una de las más recientes y pequeñas del continente. Incluso pudiera hablarse de lo nikkei como otro copartícipe del proyecto, si, como proponen algunos autores, algunas de estas comunidades han negociado una identidad distintiva, simultáneamente dependiente e independiente de su origen japonés y de su filiación nacional, lo cual se debe a que «[u]na vez las familias se establecieron, los japoneses [...] se dispusieron a crear “grupos comunales de inmigrantes orgánicamente constituidos” o “naciones dentro de naciones”»²⁶. En los créditos del filme aparece como uno de los patrocinadores la Asociación de Inmigrantes Japoneses de Jarabacoa, en la provincia dominicana de La Vega; en 1996 (cuando Álvarez filmó el documental) diez familias quedaban en esa colonia de la Cordillera Central, de treinta y tres que había en 1959²⁷ (Peguero 2005: 128, 211).

Desde Brasil, cuya diáspora japonesa ha generado numerosos estudios, fluyó un capital investigativo similar hacia República Dominicana, donde el proceso migratorio ha sido muy poco explorado. Este recorrido se hizo pasando por Cuba. Una confluencia trinacional que hubiera sido interesante ver planteada como una co-tematización, si más allá de la relación productiva idea-rodaje-posproducción, la representación hubiese articulado la experiencia de los japoneses en

²⁶ Un nikkei peruano citado en Masterson & Funada-Classen (2004: xii).

²⁷ Cinco de los entrevistados también aparecen como patrocinadores.

Brasil, República Dominicana y Cuba. De haber sido *El muro* una coproducción, tal vez hubiese propuesto un tipo de narrativa comparada, aunque no necesariamente.

Lo cierto es que los intercambios producen influencias. La propuesta de la Fundación Japón en Brasil añadió la temática de la inmigración japonesa a la filmografía de Álvarez, quien no la trabajó en el contexto cubano, mientras que el documental puede verse como una contribución al desarrollo del imaginario filmico dominicano, en el que no hay representaciones de este episodio de la historia social de la nación. Al menos en la exhaustiva bibliografía de Peguero no hay mención a trabajos audiovisuales sobre el tema, ni tampoco en el inventario que hace Félix Manuel Lora de los documentales dominicanos entre 1958 y 2008. Por lo que a través del proyecto migratorio dominicano-japonés se interconectan los *muros* de las cinematografías cubana y dominicana, con un filme cubano sobre la realidad dominicana, o, una representación nacional pensada desde fuera.

Uno de los puntos más críticos del análisis de Dennison es precisamente la influencia económica y cultural que surge del intercambio, y que ella explora fundamentalmente en la relación entre Europa (con énfasis en España) y Latinoamérica, si bien la autora advierte que no se debe sobredimensionar una lectura totalizadora y de uniformidad de las prácticas productivas en la región, puesto que hay mucha creatividad en la búsqueda de iniciativas para hacer cine. También es importante entender lo transnacional como una negociación, no sólo, o no siempre, en términos de una relación de poder impositiva, binaria, y unidireccional. Incluso en *El muro* –que no está dentro del grupo específico de filmes y prácticas de la crítica de Dennison– también se puede hablar de influencias culturales, que imprimen los criterios éticos, estéticos, e ideológico-políticos de un cineasta cubano en una representación de la realidad dominicana, en su visión de una isla desde otra isla.

Antes había citado la nota con la que Álvarez concluye el documental: «En la actualidad los inmigrantes japoneses continúan luchando

porque sus derechos sean respetados y los acuerdos cumplidos». Sin embargo, tal vez lo más significativo de este conflicto es que *no* todos los inmigrantes se han unido a esa lucha que comprendió un proceso legal contra el gobierno japonés en 1987 y una demanda formal en el 2000, pero a la cual «el 16% se opone o prefiere dejar las cosas como están. El desacuerdo ha sido fuente de fricción y mutuas acusaciones entre ellos» (Peguero 2005: 218)²⁸. Al punto de que en la 18ª Convención Panamericana Nikkei (Copani), que tuvo lugar en Santo Domingo, en el 2015, «no se pudo lograr el auspicio, siquiera nominal, de las dos asociaciones japonesas existentes» en el país (Matsumoto 2015: en línea). Al mismo tiempo, la disputa de los inmigrantes japoneses por la tierra, en este caso con el gobierno dominicano, ha generado involuntariamente problemas con los campesinos locales, con conflictos que en ocasiones han sido explotados desde posiciones nacionalistas de lo dominicano versus lo foráneo²⁹.

¿Significa lo anterior que Álvarez impuso una visión externa, que, tal vez influenciada por su concepción de un cine militante, predispuso una lectura sociopolítica y de unidad de la inmigración japonesa? Un documental es un ejercicio interpretativo, si bien por lo general se posiciona en un nivel de verosimilitud y aproximación a la realidad diferente al de una ficción³⁰. Las conexiones nacional y cultural del director son sólo dos de las múltiples identidades que

²⁸ Matsumoto explica que «[e]n la primera instancia se comprobó la negligencia del Estado japonés pero no dio lugar a la indemnización porque ese derecho había prescrito. Los demandantes apelaron pero luego acordaron conciliar porque la administración [Junichirō] Koizumi aceptó disculparse y pagar una suma única de 2 millones de yenes a cada demandante (a los que residían en Japón 1.3 millón) y de 1.2 millón a los no demandantes (a los residentes en Japón la suma de 500 mil yenes)» (2015: en línea).

²⁹ Sobre esta situación, véase Peguero 2005: 229.

³⁰ Este tema ha generado mucho debate desde los campos de la teoría y de la práctica fílmicas. No es ya una novedad que las ficciones utilicen la estética documental, y que los documentales recurran abiertamente a la ficción.

pueden recorrer los intersticios discursivos de sus filmes³¹. Pero también se debe recordar que Despradel, quien es dominicano, aparece en la ficha técnica como coautor de los textos, con lo que esto sugiere sobre su aporte a la investigación, y es cierto que una parte de la comunidad puede reconocerse en la visión de Álvarez. Esto apunta a una conciliación entre las perspectivas del director cubano, el investigador dominicano, y los inmigrantes japoneses residentes en el país.

El tema de la contribución externa invita a mover la reflexión hacia la influencia de los inmigrantes japoneses en República Dominicana. Su presencia en el país cambió aspectos de la cultura local a través de la introducción de nuevos elementos, o de una interacción diferente con otros ya existentes; pero sobre todo provocó un diálogo con el imaginario étnico de la nación, con la visión que la sociedad dominicana tenía de sí misma, que ahora contenía un componente japonés. República Dominicana ha sido históricamente una nación en diálogo con lo externo; ya hacia a finales del siglo XIX «el 6% de la población [era] de origen extranjero» (Peguero 2005: 53). Sería importante explorar hasta qué punto la presencia de los japoneses se internalizó³² en la subjetividad colectiva, o, recreando la lógica geopolítica del proyecto, si realmente se *dominicanizó* esta inmigración.

³¹ Al mismo tiempo que en lo personal, Hobsbawm considera que «no podemos asumir que para la mayoría de las personas la identificación nacional —cuando existe— excluye o es siempre superior al resto de identificaciones que constituyen el ser social» (1991: 11). Todas las traducciones de citas de Hobsbawm son mías.

³² Radcliffe y Westwood acertadamente consideran que esta subjetividad es uno de los aspectos más difíciles de examinar: las imaginaciones interiorizadas («internalized imaginings») que coexisten con las imaginaciones nacionales exteriorizadas, oficiales («externalized national imaginings») (1996: 15).

¿NEG(OCI)ANDO LA IDENTIDAD NACIONAL?

«En 11ª Convención Panamericana Nikkei (Copani), en el 2001, en Nueva York, un grupo de investigadores propuso una definición de trabajo del término nikkei: un individuo “que tiene uno o más ancestros japoneses y/o cualquiera que se autodefina como nikkei”»³³. Es una tesis que plantea la construcción de la identidad como un proceso que combina lo coyuntural y lo electivo³⁴; si bien concuerdo con esto último, en el caso mencionado la ilimitada inclusividad a la que se apela resulta problemática. Desde esta perspectiva, las diferencias no excluyen la pertenencia a un grupo, no hay que tener las mismas experiencias para sentir una conexión, un enfoque desde el que se puede entender la compleja identidad nacional, de los inmigrantes en un nuevo país, o de las coproducciones y colaboraciones fílmicas que no son 100% locales. En todos estos ejemplos se (re)producen negociaciones con unas «identidades [que] no son estáticas y unitarias, sino cambiantes, contingentes, y carentes de fijeza»³⁵. La siguiente observación, en el contexto de las migraciones, recuerda algo de la fluidez transfronteriza del cine:

[L]as interconexiones étnicas se han ido desarrollando cada vez más de forma transnacional, con la inclusión de construcciones globales de

³³ Masterson & Funada-Classen 2004: xi. Según estos autores, el sentido general de nikkei es el de japoneses en el exterior, sobre todo con énfasis en inmigrantes que se radican permanentemente en otros países.

³⁴ Recuerda los postulados de Fredrik Barth, quien «sugiere que la etnicidad no es simplemente un criterio de identidad dado, sino que involucra un proceso de construcción de identidad. Él argumenta además que un sentido de identificación étnica es a veces elegido, adoptado, o promovido en determinados momentos por determinadas razones» (Creighton 2010: 134). Todas las traducciones de citas de la autora son mías.

³⁵ Radcliffe y Westwood (1996: 24) hacen referencia al trabajo de Gupta y Chatterjee, quienes, entre otros autores, se plantean la identidad desde una posición posestructuralista.

una identidad panétnica en lugar de una identidad étnica enfocada en miembros de un grupo dentro de una determinada nación-estado. De particular relevancia es el desarrollo de una red global de descendientes de japoneses, y la construcción de una identidad internacional basada en el hecho de «ser nikkei». (Creighton 2010: 134)

Desde mi punto de vista, esta identidad internacional que se intenta construir coexiste problemáticamente con una identidad nacional. En mi experiencia, muchos descendientes se definen según el país de nacimiento, o no desconectan las dos identificaciones (nikkei argentino, nikkei cubano, y otros ejemplos similares). Tengo la impresión de que, en última instancia, se inclinarían por el país de nacimiento. Además de la fuerza que todavía ejerce un sentimiento de pertenencia y exclusividad territorial, en esto influye significativamente la institucionalidad que lo (re)construye a diario. Creighton distingue acertadamente que lo nikkei le ha ganado terreno a lo japonés, desplazando el énfasis de Japón hacia la experiencia migratoria más allá de sus fronteras, y detrás de este cambio está el activo trabajo de instituciones como Copani (que tiene una estructura multinacional). Sin embargo, esta última no tiene (todavía) el alcance de un Estado, el cual, como señalaban Radcliffe y Westwood, es un productor principal en la enorme empresa de construir identidades. En este punto no se puede perder de vista que en ambos casos entran en juego interpretaciones, posiciones, y mecanismos con los cuales se tratan de construir identidades, de *conectar subjetividad y comunidad nacional*, o nikkei. No se puede perder de vista que «[l]a nación es una comunidad, pero también ha sido construida y articulada en unas relaciones de poder en las que no todos participan en igualdad de condiciones» (Bolívar 2001: 17); esta dinámica sería importante explorarla también en un cuerpo multinacional como Copani, de manera similar a como Dennison se aproxima críticamente al intercambio transnacional en el cine.

«[L]a identidad nacional puede significar algo diferente para diferentes personas en una misma nación»; desde una ambigüedad similar, la identidad nikkei reconoce similitudes en las experiencias de personas de diferentes naciones. No obstante, esta compleja *simultaneidad* no abre la puerta a una infinitud *imaginativa y material*³⁶; en realidad cualquiera no puede autodefinirse como nikkei, y, para mover el debate hacia el cine, cualquier filme no puede definirse como dominicano. O pueden hacerlo, pero no serán necesariamente percibidos y/o aceptados como tales. La Ley de Cine, por ejemplo, *materializa* una visión cuantitativa y cualitativa de la identidad nacional de los filmes, y al hacerlo no representa sólo una práctica y un interés del estado, sino que los profesionales del medio también favorecen estas fronteras. Porque este capital nacional muchas veces permite coexistir con un panorama competitivo y globalizado³⁷.

De ahí que me llamara la atención una coyuntura socioeconómica que el historiador Eric Hobsbawm describía a finales del siglo xx, la cual resulta pertinente en (el contexto cinematográfico) del xxi:

Hoy en día «la nación» está perdiendo una parte importante de sus viejas funciones, la de constituir una «economía nacional» enmarcada

³⁶ Radcliffe & Westwood 1996: 16. Con referencia al trabajo de Bhabha, las autoras plantean que la simultaneidad caracteriza a las identidades nacionales y a la nación, las cuales no deben ser entendidas meramente como narraciones, puesto que involucran las dimensiones material e imaginativa, colectiva e individual, de los sujetos (1996: 23).

³⁷ En un caso *sui generis* como el cubano, la Ley de Cine es un reclamo de los cineastas nacionales, no sólo frente a la competencia internacional, sino, y sobre todo, frente a la estatal. En Cuba no existe una Ley de Cine, sino una ley de 1959 para la creación del ICAIC, el organismo estatal que rige oficialmente todo lo relacionado con el cine en el país. En las últimas décadas, y con más fuerza en los últimos cinco años, esto ha sido cuestionado por los profesionales del medio, quienes le han propuesto al Estado, hasta ahora infructuosamente, crear una Ley de Cine. Al respecto, véase Miyasaka 2015 y Miyasaka & Horrigan 2017.

territorialmente. [...] Esto no significa que la función económica de los estados ha disminuido o va a desaparecer. [S]obre todo porque su papel cada vez más importante como agente de una substancial redistribución del ingreso social [...] ha hecho del estado nacional un factor cada día más central. [...] Las economías nacionales, no obstante, debilitadas por la economía transnacional, coexisten y se interconectan con ella. (Hobsbawn 1991: 183)

La Ley de Cine dominicana proyecta un funcionamiento redistributivo similar, cuando reconoce «[q]ue sin los incentivos y el apoyo del Estado, la producción de películas nacionales resulta de gran dificultad económica y técnica, enfrentando profundas barreras estructurales que afectan su competitividad con otros productos audiovisuales en el ámbito interno y en el exterior» (DGCINE 2010: 3). Desde esta posición, la inversión extranjera, las coproducciones, y otras prácticas a través de las cuales se mueve un capital global, buscan expandir las dimensiones económica y simbólica del cine local.

Es muy probable que Álvarez haya entendido como esto último el recorrido transfronterizo de *El muro*³⁸, así como muchas de sus filmaciones fuera de Cuba. En esto influye que muchas fueron legalmente producciones cubanas, pero también que a través de las prácticas historiográfica y de la crítica de cine, muchos de estos filmes, rodados en, o con temáticas de otros países, se articularon en una narrativa nacional, si bien hay que señalar que en el caso de Álvarez, su posición estético-política articulaba armónicamente un discurso internacionalista, por el cual la nación y algunos países/regiones que estaban más allá de sus fronteras coexistían en una especie de continuidad espacial (sobre todo en los años sesenta y setenta).

Si la identidad tiene un componente posicional, subjetivo (colectivo e individual), y electivo, además de material, práctico, y coyuntural, el documental podría plantear nuevas interrogantes para investiga-

³⁸ Nada se ha escrito del documental, ni de las impresiones de Álvarez sobre el mismo. Incluso muchos especialistas de cine cubano desconocen su existencia.

ciones futuras. Entre ellas, ¿qué significó la experiencia dominicana para Álvarez? ¿Cómo los públicos cubano y dominicano *internalizarían* el documental? ¿Cómo se interconectan los mecanismos de financiamiento y la legitimación de la identidad del filme? ¿Por qué la participación de un productor local (un requisito de la Ley de Cine) es instrumental en la identificación nacional, pero no la de un patrocinador local?

Para concluir, algunas reflexiones sobre la persistencia de la cuestión nacional. Según Lora, la filmografía dominicana «todavía no ha resuelto la interrogante de cuál es la razón esencial de nuestro cine nacional» (2011: 371)³⁹. Desde este punto de vista, la distinción simbólica-territorial sigue centrando el debate. Las historias nacionales de cine, y escritos similares, son prácticas que representan la *materialidad* de la que hablaban Radcliffe y Westwood, la cual es instrumental en la construcción de una identidad nacional. A través de ellas se construyen narrativas en las que entran en juego la *interiorización* identitaria del analista, y que a su vez *externalizan*, oficializan, determinados aspectos y visiones de lo nacional. Por ejemplo, la coyuntura histórica antes mencionada de la participación de extranjeros en la industria local ya ha sido legitimada como parte del desarrollo del cine dominicano, aunque es muy posible que

³⁹ En el caso cubano es muy interesante el discurso, no sólo nacional, sino de corte casi nacionalista que reflejan algunos filmes contemporáneos, y las posiciones personales de sus directores. Este es un aspecto al que me he aproximado en los textos antes mencionados, y sobre todo en «Community and the state». Paradójicamente, a pesar de que muchos trabajan, viven y financian sus filmes (desde) fuera de Cuba, tienen y promueven una visión de sí mismos y de sus trabajos fuertemente conectada a lo nacional. El transnacionalismo que practican (en lo profesional y lo personal) en ocasiones parece existir desconectado de cómo se imaginan contenidos exclusivamente dentro de lo nacional. Al mismo tiempo, la crítica local también suele apelar a nociones de purismo nacional, en ocasiones interpretando una conexión entre las prácticas transnacionales de financiamiento y determinadas temáticas, géneros y estilos.

algunos de esos casos quedarían hoy en día fuera de las fronteras que define la Ley de Cine. La inmigración también ha pasado a formar parte de la imaginación colectiva como un componente esencial en la construcción de la nación. Sin embargo, estas identificaciones no son naturales, o permanentes. ¿Qué filmes, personas, temáticas, prácticas, son aceptadas como parte del imaginario nacional? ¿Cuándo, por quién, en que circunstancias se produjeron estas definiciones? Un ejemplo lamentable, que toca indirectamente al proyecto migratorio japonés, es el de la negación de lo haitiano:

Paradigma y paradoja de la política de inmigración de Trujillo, a los japoneses establecidos en Pedernales se les ofrecieron las fincas cafetaleras que antes cultivaron los haitianos, muchos de los cuales habían sido forzados a abandonar el área o habían sido asesinados para dominicanizar la frontera. (Peguero 2005: 144)

Este concepto de nación dominicana no sólo significó una neg(oci)ación de la exclusividad territorial para que esta incluyera también el componente externo, sino que se hizo legitimando a unos inmigrantes y negando a otros. Con anterioridad, a los japoneses se les había negado el derecho a la tierra que tenían los europeos. El proyecto transpacífico confluyó además en el mencionado plan agrícola de Trujillo, que seguía un «camino imaginado para el progreso» del país (con su énfasis en la producción de, y el control sobre, los pequeños agricultores), en el que una intensa presencia del estado en el espacio rural reforzaría la interconexión de este último a una «comunidad nacional mayor» (Lee Turits 2003: 93, 86). Así, los inmigrantes japoneses que se vieron inmersos en estos eventos de finales de los cincuenta, que practicaron la pequeña agricultura y estaban conectados al control y asistencia del estado y sus instituciones a través de leyes, impuestos, subsidios, servicios, entre otros mecanismos, formaron parte de una visión particular de la nación dominicana.

¿Cómo identificar *El muro*? ¿Una producción cubana (sin relación temática con Cuba)? ¿Un filme dominicano (en el que no participó la industria local)? ¿Una práctica transnacional (de un director que probablemente la interpretó como nacional)? ¿Un proyecto dominicano-cubano (que no es oficialmente una coproducción)? En el documental, en una especie de coincidencia simbólica, Toshie Hidaka de Méndez habla de su amistad con una señora cubana residente en Santo Domingo, quien la ayudó después de que su familia japonesa la expulsara de la casa por romper la tradición del matrimonio concertado. Para ella, lo que muestra su anécdota sobre la camaradería entre una cubana y una japonesa en territorio dominicano es que no tenemos que ser de sangre para ser una familia. En el contexto nikkei, «existe una tensión a la hora de construir una identidad que equilibre el “ser o parecer japonés” y el “no ser japonés”» (Creighton 2010: 142). Desde una perspectiva similar se puede entender la dinámica dentro-y-fuera de *El muro*: cómo identificar/negociar su esencia cubana con su parecido dominicano. El título de este trabajo pone un énfasis inicial en la diáspora japonesa, para terminar el recorrido con el proyecto de comunidad nikkei; de igual manera, el aspecto transnacional del documental se desarrolla hacia el debate sobre lo nacional. No estamos todavía en ese momento enteramente transnacional que promovía el slogan de una convención nikkei, «unidos sin fronteras», sino que el recorrido por la problemática interconexión entre lo nacional y lo que está más allá de sus fronteras, la tensión y la negociación que genera, la simultaneidad de similitudes y diferencias, de prácticas e imaginaciones, es lo que mantiene vivo el debate.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Rolando & GUZMÁN, Marta (2002): *Japoneses en Cuba*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

- ÁLVAREZ, Santiago (1978): «El periodismo cinematográfico». En *Biblioteca Digital*: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2339>>.
- (1996): *El muro* [filme]. Cuba: Televisión Cubana.
- (2003): «Arte y compromiso». En Paranguá, Antonio (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 458-60.
- BOLÍVAR, Ingrid Johanna (2001): *Nación y sociedad contemporánea*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- BUSTOS, Gabriela (2010): «El Noticiero Icaic Latinoamericano: Santiago Álvarez y la contrainformación en el Nuevo Cine Latinoamericano». En *II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización*: <<http://www.docplayer.es/14466734-Ii-congreso-internacional-artes-en-cruce-bicentenarios-latinoamericanos-y-globalizacion.html>>.
- CREIGHTON, Millie (2010): «Metaphors of Japanese-ness and negotiations of Nikkei identity: the transnational networking of people of Japanese descent». En Adachi, Nobuko (ed.): *Japanese and Nikkei at home and abroad: negotiating identities in a global world*. Amherst: Cambria Press, 133-63.
- DENNISON, Stephanie (2013): «National, transnational and post-national: issues in contemporary filmmaking in the Hispanic world». En Denison, Stephanie (ed.): *Contemporary Hispanic cinema: Interrogating the transnational in Spanish and Latin American film*. Woodbridge / Suffolk / Rochester: Tamesis, 1-24.
- DESAPRADEL, Alberto (1996): *La migración japonesa hacia la República Dominicana*. Santo Domingo: Editora de Colores.
- ENDO, Toake (2009): *Exporting Japan: politics of emigration toward Latin America*. Urbana: University of Illinois Press.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2003): «Santiago Álvarez». En Paranguá, Antonio (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 156-63.
- HERNADI, Paul (1985): *Interpreting events: tragicomedies of history on the modern stage*. Ithaca: Cornell University Press.
- HOBBSAWN, E. J. (1991): *Nations and nationalisms since 1780: program, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

- HOLDEN, Stephen (1996): «Goodbye Santo Domingo, hello Manhattan». En *The New York times*: <<http://www.nytimes.com/1996/02/14/movies/film-review-goodbye-santo-domingo-hello-manhattan.html>>.
- DGCINE (2010): «Ley para el fomento de la actividad cinematográfica en República Dominicana». En *Dirección General de Cine DGCINE*: <http://www.dgcine.gob.do/pdf/Ley_fomento_actividad_cinematografica.pdf>.
- LORA, Félix Manuel (2011): «La cinematografía en República Dominicana: evolución y desarrollo del cine de ficción dominicano». En Notario, Luis Alberto & Paddington, Bruce (eds.): *Explorando el cine caribeño*. La Habana: Ediciones Icaic, 357-81.
- «Documentales». En *Cinema Dominicano*: <<http://www.cinemadominicano.com/documentales.html>>.
- MARÍÑEZ, Pablo A (1993): *Agroindustria, estado y clases sociales en la era de Trujillo (1935-1960)*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana.
- MASTERTSON, Daniel M. & Funada-Classen, Sayaka (2004): *The Japanese in Latin America*. Urbana: University of Illinois Press.
- MATSUMOTO, Alberto J. (2015): «Los nikkei de II^o generación de la República Dominicana y la Copani 2015». En *Discover Nikkei*: <<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2015/12/2/nikkei-latino/>>.
- MIYASAKA, Miharu M. (2015): «Dinámica cultural y ansiedad nacional en la *zombificación* de La Habana: diálogo con Alejandro Brugués, director del filme *Juan de los muertos*». En Díaz-Zambrana, Rosana (ed.): *Terra zombi: el fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. San Juan: Isla Negra, 217-33.
- MIYASAKA, Miharu M. & HERRIGAN, Patrick (2017): «Community and the state: piecing together differences in Alejandro Brugués' *Juan of the Dead*». En Yovanovich, Gordana, y Roberta Rice (eds.): *Re-Imagining community and civil society in Latin America and the Caribbean*. New York: Routledge, 105-25.
- MORALES, Larry (2008): *Memorias para un reencuentro: conversación con Santiago Álvarez*. La Habana: Unión.

- LEE TURITS, Richard (2003): *Foundations of despotism: peasants, the Trujillo regime, and modernity in Dominican Republic*. Stanford: Stanford University Press.
- PEGUERO, Valentina (2005): *Colonización y política: Los japoneses y otros inmigrantes en la República Dominicana*. Santo Domingo: BanReservas.
- RADCLIFFE, Sarah & Westwood, Sallie (1996): *Remaking the nation: place, identity and politics in Latin America*. London / New York: Routledge.
- VILLAZANA, Libia (2013): «Redefining transnational cinemas: a transdisciplinary perspective». En Dennison, Stephanie (ed.): *Contemporary Hispanic cinema. Interrogating the transnational in Spanish and Latin American film*. Woodbridge / Rochester: Tamesis, 25-46.