



Vol. 12, No. 3, Spring 2015, 398-412

**Nostalgia filmica y celebración literaria:
Dos perspectivas de *La guagua aérea* puertorriqueña**

Dania Abreu-Torres

Trinity University

El discurso nacional se construye a través de metáforas que definen las ideologías de una comunidad. De acuerdo con Luis Felipe Díaz, el discurso na(rra)cional puertorriqueño se define por las metáforas del tránsito y el trauma (Díaz 255). Antonio S. Pedreira fue el fundador de esta idea con su libro *Insularismo* (1934). El autor afirmaba que Puerto Rico transitaba en una “nave al garete”, en naufragio, a consecuencia de la entrada de las fuerzas norteamericanas en 1898 tras la Guerra Hispanoamericana. Para Pedreira, el choque cultural fue insalvable, traumático. Sin embargo, Luis Rafael Sánchez manifestó en 1983 que, más que una nave al garete, la nación puertorriqueña viajaba en *la guagua aérea*, en constante negociación con el “invasor”. Dado que ya existía una comunidad estable en Nueva York—y más tarde, en otras ciudades de Estados Unidos—, sin ningún trauma o miedo, Sánchez presenta un puertorriqueño que iba y venía, y entre nostalgias y celebraciones extendía su definición nacional.

Inspirado en la metáfora de Sánchez, Luis Molina Casanova produce y dirige en 1993 la película *La guagua aérea* [*A Flight of Hope*]. El relato de Molina Casanova contrasta con la propuesta celebratoria de

Sánchez y más bien subraya los discursos del trauma que describe Díaz. El objetivo de este artículo es analizar los contrastes que se dan en la película en comparación al ensayo. La película ofrece una interpretación distinta de la identidad puertorriqueña que desarrolla Luis Rafael Sánchez, tanto en tono como en significación¹. Tomando esto en consideración, primeramente, presento el contexto de la filmación y la producción de la película, además de la ambientación que selecciona Molina Casanova. Posteriormente, hago un análisis más cercano de las imágenes y el montaje que ofrece la película y cómo estas técnicas chocan con las que utiliza Sánchez para construir su metáfora de la guagua aérea.

La película de Molina Casanova adapta algunas de las situaciones contemporáneas que se describen en el ensayo de Sánchez, pero a través de una narración situada en 1960. Según Jorge Duany, este es un momento clave de la historia puertorriqueña, ya que, en comparación a la isla, “[f]ew other countries in recent memory have exported such a large share of their population abroad—more than a half million out of a total of roughly two million people between 1945 and 1965” (Duany 6). Además, entre estos años es cuando se consolida la influencia estadounidense con el proyecto del Estado Libre Asociado en 1952 y la ampliación urbana en San Juan y otros pueblos de la isla a través del proyecto Manos a la Obra [*Operation Bootstrap* en inglés], que comenzó en 1947. Por lo tanto, la época que se proyecta en la película es una en la que el discurso nacional y cultural se encuentra en crisis, en constante discusión entre la afiliación norteamericana o la puertorriqueña.

La producción de la película a principios de la década de 1990 es también un ambiente en el que se reviven estas discusiones a raíz de las celebraciones del Quinto Centenario del descubrimiento español y las nuevas reflexiones en torno a la llamada “Invasión norteamericana” de 1898. La crítica post-colonial influye en estas disquisiciones y se cuestionan las relaciones e interacciones entre el opresor y el oprimido, el colonizador

¹ De acuerdo a los créditos de producción, Luis Rafael Sánchez fue el realizador del libreto original para la película. Sin embargo, Juan Carlos García y Cristina Díaz aparecen, también, como guionistas. Parto de la premisa que Sánchez ofrece el material primordial en su crónica—por lo tanto, libreto original—, mientras que los guionistas realizaron la adaptación que finalmente vemos en la película.

y el colonizado. Puerto Rico, como una isla colonizada dos veces, entra en esta argumentación con la publicación de múltiples antologías, ediciones especiales de revistas y libros de ensayos, entre ellos *La memoria rota* (1993), de Arcadio Díaz Quiñones y, nuevamente, *La guagua aérea y otros ensayos* (1994), de Sánchez. Como señala Alex Serrano Lebrón, los textos y películas producidos en la década de 1990 surgen de una “incertidumbre sobre la posición nacional. ¿Cómo ha evolucionado Puerto Rico con respecto a su situación política?... ¿qué características nos definen como nación?” (Serrano Lebrón 220).

La crítica de la década de 1990 ofreció una nueva perspectiva sobre la historia y la memoria puertorriqueña. Buscó proyectar un futuro en el que se lograra un balance entre la dependencia económica y la independencia cultural. Juan Flores afirma en su reseña a *La memoria rota*, de Díaz Quiñones: “La ‘memoria’... [n]o se trata, entonces, del hecho mismo de recordar sino del proceso de selección y disposición de los materiales de la experiencia en función de las necesidades e intereses actuales.” (Flores 341) Es justo en este punto donde el ensayo de Luis Rafael Sánchez y la película de Luis Molina Casanova chocan. La selección de los mismos materiales—la metáfora de la *guagua aérea*, la emigración, la nostalgia y la ausencia—se disponen de manera dispar y en confrontación. Mientras que en el ensayo de Sánchez se celebra y disfruta lingüísticamente el ir y venir de los puertorriqueños entre Nueva York y la isla, Molina Casanova visualiza una constante crisis y nostalgia que raya en el pesimismo.

La película *La guagua aérea* comienza con un narrador que presenta el ambiente del aeropuerto en San Juan a medianoche, cuando los vuelos eran más baratos y la gente trabajadora salía para Nueva York. El narrador, Román (Chavito Marrero), recuerda nostálgicamente en *voice-over* cómo el aeropuerto parecía una “verbena”, un lugar en el que la locuacidad y el alboroto puertorriqueño se manifestaban. En dos ocasiones en esta introducción, Román dice que se va a encontrar con “su propio país”. Dos imágenes subrayan esta frase repetida: la primera vez, la cámara enfoca a un hombre dormido; en la segunda, a un sonriente Santa Claus negro. La yuxtaposición de ambas imágenes dramatiza la condición

colonial con la que se va a enfrentar Román y establece el binomio que enmarcará el desarrollo de la película: acción/inacción. La acción se ve en aquellas escenas en que se representa una resistencia ante la influencia norteamericana, ya sea por medio de la risa o la reapropiación y reconfiguración de ciertos elementos identitarios. Por el contrario, la inacción refleja la resignación y la espera de resolución por medio de manifestaciones retóricas que no garantizan ninguna movilidad frente a estos mismos elementos de la construcción de la identidad.

En las imágenes que yuxtaponen la reflexión de Román sobre encontrarse con “su propio país”, primeramente, se presenta al hombre dormido como imagen que recuerda al “puertorriqueño dócil” que René Marqués describió en su ensayo de 1966, en el que no importaba cuál acción tomara el puertorriqueño, su complejo de inferioridad siempre ganaba y lo inmovilizaba. Así, representa la inacción que se tenía discursivamente ante la americanización. Por su parte, vemos en el sonriente Santa Claus negro la reapropiación de los símbolos de la influencia norteamericana a manera de carnavalización del opresor—mejor reír antes que llorar. La contraposición y yuxtaposición de estas imágenes en la secuencia no son más que una afirmación del desarrollo del binomio en que se define al puertorriqueño en constante lucha contra lo estadounidense.

La risa es la estrategia fundamental del ensayo de Luis Rafael Sánchez. De acuerdo a Myrna García Calderón, este y otros ensayos de Sánchez se clasificarían como crónicas, ya que su postura ante la historia dista mucho de ser tradicional: “En la nueva crónica latinoamericana los textos...no responden a la idea de un metarrelato legitimador. La visión es generalmente una de fragmentación...abiertos a una lectura posmoderna...que permit[e]n una lectura profunda” (García Calderón 299). Y sobre la crónica en Puerto Rico, comenta: “Esta literatura de fin de siglo [XX] ha cuestionado los presupuestos narratológicos y realistas en los que descansó gran parte de la producción narrativa de este siglo” (299). El ensayo de Sánchez rompe con los esquemas tradicionales y la historia oficial que en su homóloga representación fílmica todavía se presuponen y desarrollan. A través del distanciamiento y, a la misma vez, el acercamiento

que produce la risa y la ironía, Sánchez cuestiona los discursos na(rra)cionales y propone uno nuevo. Como declara García Calderón: “... *La guagua aérea...* [nos lleva] a los márgenes de esa cambiante realidad puertorriqueña donde la visión desde los intersticios delata el más desgarrador e íntimo de los rostros puertorriqueños” (300).

La crónica de Sánchez comienza, contrario a la película, ya en el avión, con el desplazamiento de un par de cangrejos polizontes. Éstos provocan una “carcajada [que] corrompe...el silencio...la carcajada contagia los cientos de viajeros de la guagua aérea que rutea todas las noches entre los aeropuertos de Puerto Rico y Nueva York” (Sánchez 195-196). Y más adelante amplía: “...el uso de la guagua aérea como fortuita servidumbre de paso convierte los jueyes en sujeto de comentarios ágiles y vivaces novelerías...” (196). A pesar que Sánchez presenta el conflicto colonial al describir la emigración como servidumbre, la tensión acción/inacción que Molina Casanova establece en su propuesta visual no existe en el discurso de la crónica. La risa, la guachafita y las bromas son el motivo que se repetirá en los comentarios del autor y la cual analizará irónica o paródicamente las situaciones que se le presentan. Por ejemplo, tras el grito de una de las asistentes de vuelo al ver los cangrejos, el narrador comenta:

La intranquilidad azuza el discurso patriótico y el conrainterrogatorio anexionista, los chistes de color a escoger y su recepción ruidosa...*tiende una raya, invisible pero sensible*, entre el bando de los gringos y el bando de los puertorriqueños. Precisa la raya, con discutible opinión, la mulata que nutre al bebé con los caldos de una caldosa y radiante teta—*Mientras más rubias más pendejas*. (197, énfasis mío)

A través de frases jocosas e inteligentes, Sánchez crea un ambiente en que la identidad puertorriqueña está flotando en el avión. Se marca el binomio de ellos (EEUU) versus nosotros (los puertorriqueños) cuando se tiende la raya con el comentario de la mulata. Esta raya divisoria, sin embargo, no deja de ser cuestionable debido a la propia parodia en la que se impone.

La risa también se manifiesta en la película, aunque moderadamente. Esta risa se evidencia en escenas de confrontación y reapropiación del espacio norteamericano. Después de las primeras reflexiones de Román en las primeras escenas, lo que sigue es un homenaje al ambiente carnavalesco que desarrolla Sánchez en su obra. Gente de

múltiples clases sociales confluye, se empuja, habla alto, se queja, se besa y se abraza en el aeropuerto entre el “espanglish”, las despedidas y los símbolos culturales—los pastelillos de guayaba, el arroz del país, los típicos instrumentos musicales. Se distingue la raya invisible que alude Sánchez con un comentario que hace una de las personajes (Norma Candal) sobre la actitud provocativa de Minga (Gladys Rodríguez), su hermana, con los hombres: “Esta no ha llega’o a Nueva York y ya empieza a resbalar”, lo que pone en entredicho la dignidad de las mujeres en la ciudad norteamericana, un mito al que la mulata en la crónica ya ha aludido y que Minga visualmente cumple: es rubia, alta y de ojos azules, la belleza estándar norteamericana. Esto enfatiza, por lo tanto, el choque cultural que se va desarrollando a raíz de los constantes viajes entre Nueva York y la isla.

Este choque cultural también se da por medio de los símbolos nacionales. El puertorriqueño, tradicionalmente, se define ante el norteamericano a través de la diferencia cultural: la comida, la música y las artesanías. En otra escena carnavalesca dentro de la película, la llegada de los sándwiches fríos en el avión provoca una reafirmación cultural y desata una parranda. La comicidad que se crea en la crónica a raíz de la aparición de los jueyes, en la producción filmica sucede por la imposición de una comida desconocida y sin sabor. Distintos primeros planos de cada pasajero enfatizan su disgusto por los sándwiches. Finalmente, la hermana de Minga le pide que baje la caja en la que guarda la comida que le lleva a su hijo a Nueva York. Este primer gesto es el que provoca que otros cooperen con otros alimentos y bebidas que llevaban en el avión y comience la fiesta.

El sabor del arroz con gandules y los piononos que se comparten entre los pasajeros finalmente se traslada hacia la música. Guitarras, güiros y cuatro, algunos de los instrumentos típicos de la isla, salen de las maletas, lo que crea un ambiente que las asistentes de vuelo no pueden controlar y dramatiza “la raya invisible entre el bando gringo y el puertorriqueño”². De

² Es importante señalar, aunque no cabe en este espacio de discusión, la ausencia de la herencia africana en esta película. Aparte de la imagen del Santa Claus negro, las referencias culturales que se subrayan son de ascendencia hispánica. Por ejemplo, uno de los instrumentos típicos en las fiestas tradicionales

acuerdo a Débora Maldonado de Oliveira, el consumo y manifestación de estos símbolos en la película hacen de ella “a popular hit in Puerto Rican movie theatres, mainly because it presents national and cultural values in a nostalgic vein very differently from Sánchez’s original purpose, which was to challenge and parody them” (Maldonado de Oliveira 167). A lo que más adelante añade: “In this scene, nostalgia affords an apparent stability and an illusion of linearity to a community’s common past and selective memories; it represents the community’s history as seamless, instead of as a conjunction of discontinuous fragments” (168). Estoy de acuerdo con el primer punto de Maldonado de Oliveira, ya que la película se distancia más que se acerca a la parodia del ensayo de Sánchez. Sin embargo, no así con su segundo punto sobre la representación ininterrumpida (*seamless*) de la historia tanto en la crónica de Sánchez como en la película de Molina Casanova, uno de los pocos puntos en que coinciden en su estrategia artística.

Los recordatorios que los puertorriqueños llevan y traen en la guagua aérea, tanto en la crónica como en la película, se presentan como una forma de afirmación nacional que no es continua ni ininterrumpida, sino transportable. Uno de los pasajeros que describe Sánchez en su crónica comenta: “Si no puedo vivir en Puerto Rico, porque allí no hay vida buena para mí, me lo traigo conmigo poco a poco” (201). De la misma forma, los símbolos que se representan en la escena de la película de Molina Casanova no son sólo para el consumo de los pasajeros, sino para compartirlos con los familiares que tienen en Nueva York. La nostalgia del país de origen está presente, pero no así la angustia de lo que se queda. La posibilidad de volver siempre está abierta. En el viaje, en la crónica y en la película, la historia abandona su fluidez (*seamless*) y persiste en su fragmentación. De hecho, una de las pasajeras iniciales en la película no puede montarse en el avión, no puede viajar, porque todavía no sabe negociar con este nuevo espacio del ir y venir: tenía cuatro maletas y un equipaje de mano que se le cae y se desborda de símbolos nacionales.

es el pandero, especie de pandereta, pero sin las castañuelas de metal, y en la parranda en el avión la herencia africana está totalmente ausente.

Pese a estas fuertes similitudes entre ambas representaciones de *La guagua aérea*, la película eventualmente abandona la jocosidad y la ironía y se distancia de la parodia. Se reinstaura el binomio acción/inacción que se propuso en la introducción, dramatizado en la confrontación que Román tiene con el *businessman*, Mr. Colón. Este último representa al puertorriqueño que en la crónica de Sánchez está en primera clase, pero que en la versión fílmica se le obliga a convivir en su viaje con la clase económica. Esta diferencia entre la crónica y la película va más allá de una mera diferencia de posición social. A personas como Mr. Colón se les identifica tradicionalmente con el anexionismo de Puerto Rico a Estados Unidos, mientras que a Román se le relaciona más con el independentismo (o, al menos, el estadolibrismo)³. Así, el objetivo de Molina Casanova no es hacer una distinción de clase, como hace Sánchez, sino enfrentar a ambos personajes. Quiere despertar al puertorriqueño dócil (inacción) que destacó en el primer plano al principio de la película y confrontarlo con la realidad inevitable de la adaptación de la cultura norteamericana que vimos en el Santa Claus negro (acción). Para esto, Molina Casanova usa la misma escena de los cangrejos con la que comienza Sánchez, pero con un resultado contrario al que se da en la crónica.

A consecuencia de la comida y la parranda, Román olvida los cangrejos que tiene en una bolsa o saco. Éstos se escapan y causan la conmoción, los gritos y la risa que describe Sánchez. Román se levanta y pide calma, ya que estos jueyes, según él, están “domesticados”. Va a comenzar a recogerlos cuando tropieza y queda de rodillas frente a Mr. Colón, quien ha estado protegiendo a las asistentes de vuelo de la parranda que se ha desarrollado. Esta imagen es crítica y significativa. Un primer plano enfoca desde un ángulo contrapicado la cara malhumorada de Mr. Colón, dándonos la perspectiva de Román. Sin embargo, el primer plano del rostro de este último no se da desde arriba, desde la perspectiva de Mr.

³ Los partidos políticos en Puerto Rico son tres y cada uno defiende diferentes estatus políticos para la isla: el Partido Nuevo Progresista (PNP), el cual defiende el anexionismo o estadidad; el Partido Independentista Puertorriqueño (PIP), defiende la independencia; y el Partido Popular Democrático (PPD), responsable de definir y defender el presente estatus del Estado Libre Asociado (ELA), un tipo de “commonwealth” sin las ventajas y libertades económicas o políticas.

Colón, sino desde un plano equitativo a la posición corporal de Román, lo que dice mucho sobre las alianzas que el director quiere que el público establezca. Mr. Colón le llama la atención a Román basándose en cómo esas escenas como esa hacen que los norteamericanos vean a los puertorriqueños sin respeto. Esto enciende la furia de Román quien, levantándose dramáticamente, afirma que los jueyes son algo para él—un símbolo—que nadie ni entiende ni se debe meter y subraya: “Ni siquiera el presidente de Estados Unidos o Muñoz Marín el gobernador de Puerto Rico.” Esto provoca el silencio de Mr. Colón y, un poco, su vergüenza. El anexionista y el independentista definen sus alianzas y sale un vencedor, al menos, retóricamente.

En su artículo, Luis Felipe Díaz interpreta la infiltración del cangrejo en la crónica de Sánchez como una reminiscencia de los discursos nacionalistas anteriores. Dice Díaz:

La gozosa perversión ante el indeseado tránsito [de los pasajeros] se manifiesta casi sarcásticamente mediante la presencia del juey, metonimia de lo telúrico (autóctono) que se infiltra de manera clandestina en la aventura aérea para asistir el placentero devaneo y, a la vez, distraer el lamentoso desvarío que provoca el viaje que a la larga es impuesto e indeseado. Se trata del emblema del otro (el juey) que representa mucho de la plebeya identidad del no tan nuevo sujeto nacional, y que se cuela desde la profundidad de la tierra hacia los espacios oficiales y de control de la nave aérea. Ese diminuto sujeto es uno de los significantes profundos que mantendrá la comunicación significativa con el pasado y los pedestres orígenes y que habrá de conferir continuidad cultural a los alborotados tripulantes en su nuevo destino. (Díaz 275-276)

Los cangrejos en la crónica son el símbolo nacional del pasado, el del trauma, del cual los pasajeros toman partida para reírse y, en la ironía, se forma una nueva identidad transnacional⁴. No obstante, en la película se hace mayor énfasis en el cangrejo como símbolo presente, pues Román los considera así, polarizándose las ideologías que Sánchez intenta dejar de lado y estableciéndose la discordia y el constante intento de definir y anclar la identidad puertorriqueña en la diferencia con el opresor⁵.

⁴ En el contexto de este trabajo, defino *transnacional* como toda aquella negociación de identidad y definición nacional que se sale de las fronteras de un país y establece comunidades y afiliaciones en otro.

⁵ Vale la pena señalar, aunque no sé si esta sería la intención de Sánchez, la relación que tiene el cangrejo como símbolo de Cáncer. No es una interpretación

Al final de la película, la confrontación profundamente establecida entre los que podrían considerarse los personajes principales finaliza con una nota pesimista. Tras llegar a Nueva York, los pasajeros se despiden y se preparan para enfrentar el frío de la ciudad. Román se detiene en la salida y concluye las reflexiones que comenzó al inicio en su llegada al aeropuerto. Estas reflexiones de Román anclan con firmeza el binomio de la acción/inacción que ha marcado al puertorriqueño. Además, añade la necesidad de hacer este viaje y ver cómo la emigración constante no es más que la “última esperanza. Puertorriqueños que subirán a cualquier hora a la guagua aérea, pa’ resolver, a cualquier hora, la necesidad urgente de volver.” Estas últimas palabras hacen referencia directa a la traducción del título de la película: *A Flight of Hope*, el cual se prefirió al que hubiese sido literalmente “The Flying Bus”. Los detalles sobre esta selección no los conozco, pero sí sugiere la idea que Román desarrolla en sus comentarios: este vuelo ofrece una esperanza y, dentro del contexto de la película, no tiene el optimismo que se promete en el título. La acción que toma el isleño es una cuestión de sobrevivencia, pero una que cuesta en el sacrificio de abandonar Puerto Rico; así, la última esperanza. La película concluye con una cita de Luis Rafael Sánchez, una manera de legitimar la última reflexión de Román y el título de la película en español. La nostalgia que rodea la escena—la música melancólica que oímos, una décima instrumental de Humberto González—cierra con una nota de tristeza y un poco de ansiedad al mostrarse a Puerto Rico como “[e]l espacio de una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas”.

La cita de Sánchez, sin embargo, aunque precisa, no está completa. Le faltan dos signos de exclamación y un contexto que contrarreste la nostalgia de la película. En la crónica, esta afirmación se produce tras una anécdota que cuenta el narrador. Entre diálogos, los puertorriqueños siempre se preguntan de dónde son. Su vecina de asiento ya le ha hecho esta pregunta al narrador y él ha contestado. Él le devuelve el favor

metafísica o astral, sino simplemente una lectura literal del juey o cangrejo como una representación de un discurso canceroso al que hay que aislar y extirpar a través de la risa y, eventualmente, degustarlo en unas empanadillas que se prepararán y comerán al llegar a Nueva York. Otra vez se tiene la carnavalización de los discursos nacionalistas, pero ya más en relación a la visión de Rabelais que discute Mikhail Bakhtin.

preguntándole igualmente de dónde es. La señora responde que es de Puerto Rico, a lo que él le afirma: “Eso lo ve hasta un ciego [y]...añado, copiándole el patrón interrogador –Pero ¿de qué pueblo de Puerto Rico? Con naturalidad que asusta, equivalente la sonrisa a la más triunfal de las marchas, la vecina de asiento me contesta –De Nueva York” (Sánchez 204). En este punto, Sánchez se hace cómplice de la risa de la que hasta el momento ha sido solo observador y le da toda la razón a su vecina y comenta: “Es la reivindicación de los miles de compatriotas que subieron, alelados y pioneros, a las catorce horas de aflictivo encierro en las antiguas y tembluzcas máquinas de volar de la Pan American World Airways. Es la reclamación legítima de un espacio, furiosamente conquistado” y aquí la cita que acompaña la conclusión de la película, pero con sus dos signos de exclamación: “¡El espacio de una nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas!” (205).

La nota nostálgica de la película se cancela al re-contextualizarse la cita en el testimonio del narrador de Sánchez. Contrario a Román y otros pasajeros en la guagua aérea de Molina Casanova, en la de Sánchez, la burla, la parodia y la ironía rompen con el binomio acción/inacción, opresor/oprimido, y se establece una nueva lectura de la nación puertorriqueña. Al reclamarse Nueva York como un municipio de Puerto Rico, los puertorriqueños han reconquistado su identidad pero desde un nuevo espacio, fuera de la isla, y el cual reafirma su nacionalismo. Sin embargo, este nacionalismo no se ancla ni arraiga a ningún lugar, sino que viaja, constantemente, con el dueño y reclamante de esta identidad, ahora movable y transportable. Tal y como afirma Jorge Duany, no hay por qué decidir uno u otro lado, la identidad puertorriqueña, tras muchísimos años de vaivén, es una transnacional y en constante redefinición y movimiento (Duany 23).

El rescate de la memoria que recrea Molina Casanova en *La guagua aérea* subraya las dificultades más que trata de conciliar lo que ya se ha afirmado como un movimiento migratorio inevitable. La industria fílmica puertorriqueña ha tenido mucho éxito dentro de la isla y en la diáspora puertorriqueña a través de este manejo de la memoria nostálgica donde la

nación se define en el aquí de la isla o el allá de Nueva York. Silvia Álvarez Curbelo comenta al respecto:

En la perpetua infelicidad de las clases medias...y en la recuperación de las memorias rotas por la vocación historicidad del populismo residen, entonces, las dos palancas que hacen significativo al cine puertorriqueño de los últimos años. Ambas miradas revelan simultáneamente una gran fortaleza interpelativa que se ha traducido en éxitos de taquilla para películas como *La gran fiesta*, *Lo que le pasó a Santiago*, *La guagua aérea* y *Linda Sara* pero también la rigidez, la ausencia de entrejuegos en propuestas de identidad montadas sobre la noria de nuestra relación colonial con los Estados Unidos y los diversos procesos de falsa conciencia y enmascaramiento desatados por la relación. (Álvarez Curbelo 405)

Comentarios que se relacionan directamente al éxito que los discursos nacionalistas de 1960 y 1970 mantienen en la isla. La identificación con el jíbaro en la década de 1960 lleva a la identificación con la clase obrera en 1970, lo que estabiliza la ideología y lucha de la clase media (Díaz 261). Así, a pesar de la influencia de “los nuevos registros y agenciamientos...de las sociedades postmodernas, globalistas, transnacionales y postcapitalistas”, todavía la intelectualidad y el ciudadano puertorriqueño común se encuentra “bastante [anclado] en los paradigmas interpretativos propios de los pensadores de los años 70” (Díaz 262), puesto que las metas de esta clase media—autonomía económica e independencia política—no se lograron. Asimismo, en las adaptaciones fílmicas que recuperan la memoria y la historia puertorriqueña, Frances Negrón-Muntaner afirma que los directores parten de “the notion that every Puerto Rican’s life should be a duel to death with the evil forces of colonialism (as if it were exterior to our own practice)” (citado en Maldonado-De Oliveira 372).

La filosofía fílmica de Molina Casanova, cabe destacar, parte de este binomio al comentar en una entrevista realizada en el 2000 que “el cine que yo realizo es un cine educativo” (Molina Casanova 35). Sobre lo que quiere educar es justamente sobre esos elementos culturales que nos enfrentan al “invasor”. Así reflexiona: “[C]omo productor, el cine que hago es un cine que es muy importante para este país... Necesita que sus valores culturales estén presentes en la obra” (Molina Casanova 37). Su filosofía, por lo tanto, busca anclar la identidad puertorriqueña a valores establecidos en un momento de la historia en que fue necesario hacer la

diferencia frente a Estados Unidos (las décadas de 1960-1970), pero que hoy día no permite y evita su evolución hacia una identidad más conciliatoria y adaptable a las circunstancias, sin dejar de ser diferente.

La metáfora de *La guagua aérea*, por lo tanto, pierde su propuesta original en la transmisión masiva de la película. Le falta—y hasta necesita—el tono triunfal que Luis Rafael Sánchez le otorga al establecer Nueva York como un municipio de Puerto Rico. Se evidencia, de esta forma, la necesidad que la industria fílmica se mueva en otra dirección, que olvide el aquí y el allá y se centre en el vaivén, en las negociaciones, en la brega, con el fin de reformular la visión fílmica de la memoria y la nación y, a la misma vez, renueve la industria en otros temas. Para esto, el primer paso debe ser la aceptación de la realidad colonial. El Santa Claus negro es la mejor imagen de la película, pues logra captar la esencia paródica de Sánchez al igual que modela una reapropiación de las influencias colonialistas sin la seriedad o la confrontación solemne que más tarde se desarrolla en la película. Así lo afirma Maldonado-De Oliveira:

To counteract this trap of coloniality, critics...argue that Puerto Rican filmmakers ought to make films that dismantle the foundational discourses of national identity and address their own complicity and participation in the colonial practices and processes that lead to becoming natives of nowhere in their own land...to create projects that counter the industry's dependency on modern master narratives, and to allow 'multiple spaces of debates' that concern 'crucial political and cultural questions' of Puerto Rican identity. (Maldonado- De Oliveira 172)

Por lo tanto, le pide a la narrativa fílmica que se convierta en una crónica moderna latinoamericana que, al igual que Sánchez y otros cronistas de la realidad caribeña y de América Latina, se distancie de las propuestas totalitarias de la historia y presenta una nueva visión.

La fragmentación de la memoria permite el análisis exhaustivo y, a la misma vez, la conexión con el espectador, pues se le habla dentro de los propios registros en que el recuerdo realmente se manifiesta. Entrado ya el siglo XXI, nuevos realizadores como Raúl Marchand, Pedro Adorno, Emilio Rodríguez y José Iván Santiago han comenzado a cuestionar esta memoria histórica tradicional a través de juegos discursivos con la farsa, la máscara y la fragmentación del tiempo en sus películas *12 horas* (2001), *El clown* (2006) y *Talento de barrio* (2008). Como afirma Rosana Díaz Zambrana:

“...la tendencia en el cine puertorriqueño reciente constatará de la emergencia de un ciudadano en crisis que, a raíz de las dicotomías de la modernidad caribeña, deberá reconciliar e interpretar la disposición de signos, imperativos, espacios y correspondencias antes inexistentes” (Díaz Zambrana 355). Los realizadores fílmicos deben tener en cuenta la realidad del público puertorriqueño y, a la vez, conciliar y negociar con un público más amplio.

El cine, al igual que la literatura, no tiene sentido sin la fidelidad de sus espectadores. Los cambios sociales y económicos de los últimos veinte años necesitan una representación paralela con la que la audiencia se identifique. Sacudirse un poco la rigidez de los metarrelatos y dejarse llevar por el vaivén de la negociación de significantes y significados transnacionales madurará, finalmente, la industria fílmica puertorriqueña.

Obras citadas

- Álvarez Curbelo, Silvia. “Vidas prestadas: El cine y la puertorriqueñidad.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997): 395-410. Impreso.
- Díaz, Luis Felipe. “Tránsitos y traumas en el discurso na(rra)cional puertorriqueño del siglo XX.” *Globalización, nación, postmodernidad: Estudios culturales puertorriqueños*. Luis Felipe Díaz, Marc Zimmerman, Eds. San Juan, Puerto Rico: Ediciones La Casa, 2001. 255-279. Impreso.
- Díaz Zambrana, Rosana. “Espacio, fugas y máscaras: Nuevos giros del cine puertorriqueño contemporáneo.” *Cinema Paraíso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano*. Rosana Díaz Zambrana, Patricia Tomé, Eds. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2010. 354-375. Impreso.
- Duany, Jorge. “Nation on the Move: The Construction of Cultural Identities in Puerto Rico and the Diaspora.” *American Ethnologist* 27.1 (2000): 5-30. Impreso.

- . "Para reimaginarse la nación puertorriqueña." *Revista de Ciencias Sociales* 2 (1997): 10-24. Impreso.
- Flores, Juan. "Memorias (En Lenguas) Rotas/ Broken English Memories." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997): 341-350. Impreso.
- García Calderón, Myrna. "El espacio intersticial y transitorio de la Nueva Crónica Puertorriqueña." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997): 293-306. Impreso.
- La guagua aérea*, 1993. Dir. Luis Molina Casanova (Puerto Rico). Impreso.
- Maldonado-De Oliveira, Débora. "Problematic Ideas of Puerto Rico in Puerto Rican cinema: Luis Molina Casanova's *La guagua aérea*." *Centro Journal* 23.1 (2011): 163-175. Impreso.
- Molina Casanova, Luis. "Entrevista." *Dominio de la imagen: Hacia una industria del cine en Puerto Rico*. Raúl Ríos-Díaz, Francisco González, Eds. San Juan, Puerto Rico: Librería Editorial Ateneo, 2000. 35-38. Impreso.
- Sánchez, Luis Rafael. "La guagua aérea." *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología*, Mercedes López Baralt, Ed. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. 195-205. Impreso.
- Serrano Lebrón, Alex. "Cine puertorriqueño e ideología: La década de 1990 y su vuelta al pasado." *Cinema Paraíso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano*. Rosana Díaz Zambrana, Patricia Tomé, Eds. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2010. 220-233. Impreso.