

En el ojo del huracán: sobre las tretas de la dignidad puertorriqueña en los documentales *Candlelight* y *After Maria*

Judith Sierra-Rivera
Pennsylvania State University

RESUMEN: Este estudio se centra en los significados que adquiere la palabra *dignidad* en el Puerto Rico contemporáneo a través de un análisis de las políticas estéticas y éticas de representación en dos documentales sobre las consecuencias inmediatas del huracán María: *Candlelight: Life After the Storm* (Verónica Ortiz Calderón 2018) y *After Maria* (Nadia Hallgren 2019). El argumento propone que, en el entretreído de acciones y discursos en torno a quiénes ocupan lo digno y lo indigno, se enfatizan las jerarquías raciales y económicas en Puerto Rico y entre la isla y la diáspora, no solo en el contexto inmediato al huracán María, sino también en el perenne escenario de la deuda colonial y neoliberal. Específicamente, como se aprecia en las producciones examinadas, hay dos líneas en contienda sobre el valor intrínseco de la vida humana. Por una parte, la dignidad humana es portada solo por quienes, a pesar de todos los escollos, no cesan de trabajar para alcanzar un bienestar mínimo a niveles individual, familiar y comunitario en la isla. Por otra, la dignidad se inscribe en quienes optan por seguir afirmando su simple derecho a existir. Ambos documentales presentan estrategias fílmicas y narrativas disímiles para afectar y efectuar los cuerpos atrapados en las tretas de la dignidad.

KEYWORDS: Puerto Rico, diáspora puertorriqueña, huracán María, dignidad, *Candlelight: Life After the Storm*, *After Maria*, Verónica Ortiz Calderón, Nadia Hallgren

Oye, según la historia lo cuenta,
dicen que fue a la cañona, Anacaona.
La tribu entera la llora porque fue buena negrona.
Y recordando, recordando lo que pasó,
la tribu ya se enfogona.
(Curet y Feliciano)

En un breve y poderoso ensayo, la escritora haitiana-estadounidense Edwidge Danticat se pregunta cuál es el legado de Anacaona para las hijas de Haití. Tras repasar intermitencias históricas que vinculan la vida de la cacica taína con colonización, esclavitud, dictadura, crisis económica y desplazamiento, Danticat intenta rescatar anécdotas que materialicen la experiencia de las mujeres que habitan la isla de Anacaona en tiempos contemporáneos. Pareciera que la fatalidad de la reina indígena vaticinara la serie de crisis que viven las haitianas, en masa y sin distinción. Sin embargo, es precisamente desde el trazado de especificidades hechas cuerpo, voz y nombre que una narrativa alterna emerge, donde la muerte de Anacaona no ha sido nunca, donde ella y todas las otras sobreviven en la infinidad de vidas de mujeres negras en Haití. Sus sobrevivencias se graban en un dicho en *créole*, recogido por Danticat, "nou lèd, nou la" [somos feas, pero estamos aquí]: "To women ... who greeted each other with this saying ... the very essence of life lies in survival. It is worth reminding our sisters that we have lived yet another day to answer the roll call of an often painful and very difficult life" (26). Atraverse

a continuar ocupando un lugar con sus cuerpos es enfrentar y retar a quienes buscan exterminar a estas mujeres, atacadas por una violencia sistemática que va desde lo representacional (en discursos, imágenes y performances, por ejemplo) hasta lo físico (abusos que pueden terminar en sus muertes). En ese corto decir del refrán, estas mujeres dan testimonio de su cotidianidad, más que de su sobrevivencia, pues celebran su habitación del presente, mediante la burla irónica de quienes las han demarcado como "feas" y, aun sin explicitarlo, honran a quienes ya no pueden ser y estar.

El refrán rescatado por Danticat, en su significado preciso, pudiera registrar la complejidad interseccional de la opresión que, alrededor del mundo, deja en la vulnerabilidad más absoluta a quienes quedan sin ningún recurso socioeconómico o con los menos posibles (en su mayoría, mujeres negras e indígenas). Cuando se dirigen discursos de odio contra estos cuerpos, se les aparta de quienes enuncian, se les marca con vergüenza y se les vacía la dignidad, intrínseca a la vida humana misma. Más aún, quienes exhiben la vergüenza en otros intentan ocultar la que sienten llevar inscrita en sus propios cuerpos. En ese proceso de exhibir al otro y ocultarse a sí mismo, se afianza la etiqueta de indignación. Y si nos indignamos, es porque tenemos una dignidad que radica en un valor (mérito) que excede la vida humana, que se ancla en una posición privilegiada, ya sea moral, socioeconómica o cultural.

Es en esta dinámica del exhibir la dignidad mediante la vergüenza del "otro" que me interesa ubicar un análisis de las

políticas afectivas que giran alrededor de dos documentales sobre Puerto Rico: *Candlelight: Life After the Storm* (Verónica Ortiz Calderón 2018) y *After Maria* (Nadia Hallgren 2019). Con mayor o menor poder alegórico, los títulos de las producciones de Hallgren y Ortiz Calderón se enfocan en las consecuencias inmediatas del huracán María (20 de septiembre de 2017) y, en el caso del primero, el desplazamiento de refugiados de la isla hacia Estados Unidos.

Al estudiar las políticas estéticas y éticas de representación en los dos cortometrajes, podemos ver los significados que adquiere la palabra *dignidad* y cómo se subraya las jerarquías raciales y económicas en Puerto Rico y entre la isla y la diáspora. Hay una dinámica fluida y beligerante entre sujetos y grupos que reclaman su derecho a la dignidad y a indignarse. Por una parte, este reclamo puede anclarse sobre cuerpos a los que se les posiciona como objetos de odio o vergüenza. Por otra, como en el texto de Danticat, esos cuerpos hechos objetos pueden ejercerlo para afianzar su derecho a existir. En el entretreído de acciones y discursos en torno a la dignidad en Puerto Rico, asoman subjetividades que, con mayor o menor grado de vulnerabilidad, intentan sobrevivir—y hasta celebrar su presente—no solo en el contexto inmediato al huracán María, sino también en el perenne escenario de la deuda colonial y neoliberal.

Si el huracán María dejó al descubierto la vergüenza colonial de una isla empobrecida que alguna vez fungió como espejismo del modelo económico capitalista y neoliberal para el resto del Caribe, ¿cómo entonces dignificar a quienes habitan el lugar de lo indigno? ¿Cuáles son “las tribus”—como nos canta Cheo Feliciano en la estrofa de “Anacaona” que abre este ensayo—que se (re)organizan y buscan su derecho a ocupar un espacio en torno al signo del cuerpo violentado de la cacica de Haití? Muy específicamente, ¿cómo esos grupos usan, interpretan y actúan la dignidad? Estas preguntas me orientan a lo largo de este escrito, donde expongo un trasfondo crítico sobre los significados y efectos de la dignidad en el contexto puertorriqueño para, luego, adentrarme en un análisis pormenorizado de *Candlelight* y *After Maria*, así como del debate organizado alrededor de sus tramas y protagonistas. En mi análisis, trazo el argumento en dos partes. Primero, como veremos en *Candlelight*, la dignidad es portada por quienes, a pesar de todos los escollos, no cesan de trabajar para alcanzar un bienestar mínimo a niveles individual, familiar y comunitario en la isla. Segundo, según se aprecia en *After Maria*, la dignidad se inscribe en quienes han sido forzadas a desplazarse y sobrevivir y optan por seguir afirmando su derecho a existir. Así, mientras la dignidad se gana a fuerza de mérito en el primero, reside en la simple vida humana en el segundo. Ambos presentan estrategias filmicas y narrativas disímiles para afectar y efectuar los cuerpos atrapados en esas tretas de la dignidad.

El doble juego de la dignidad en Puerto Rico

La palabra *dignidad* ha estado atada por largo tiempo a diferentes

áreas del espacio sociocultural puertorriqueño, y más allá, del caribeño también. No es fortuito, por ejemplo, que la convocatoria de 2020 para presentaciones de la Caribbean Philosophical Association se haya anunciado bajo el título de “Dignity, Power, and Place in the Caribbean.” Grupos de teatro en Nueva York, como Repertorio, anuncian una serie de obras en torno a “¡Dignidad!” Estos ejemplos nos indican la centralidad que han adquirido las políticas afectivas que se tejen alrededor de eso que nombramos *dignidad*. Nos refieren, además, al entrecruce de la lógica económica del neoliberalismo y las tácticas a las que acuden los cuerpos más vulnerables para subsistir.

Como lo estudia Sara Ahmed, las emociones siempre han jugado un papel fundamental en lo que es el fluir de la organización colectiva de los cuerpos: “it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the ‘I’ and ‘we’ are shaped by, and even take the shape of, contact with others” (10). Los diversos actores dentro de cada enfrentamiento dinamizan afectos a través de la transformación de cuerpos en objetos de amor, odio o vergüenza, entre otros. Los objetos emocionales se posicionan al centro del debate y, en torno a ellos, los demás cuerpos giran, ya sea para acercarse o alejarse. Dentro de lo que ha sido el siglo XX puertorriqueño, la dignidad ha sido de los afectos más significativos, según lo evidencian discursos políticos, manifestaciones colectivas y producciones culturales, como los filmes *Candlelight* y *After Maria*, donde se ubican a ciertos cuerpos en la posición emocional de contención.

Específicamente, dentro del contexto contemporáneo, esta emoción ha surgido con fuerza tras el paso del huracán María. La devastación del fenómeno natural confirmó el descalabre infraestructural de una isla que ha estado en crisis económica desde 2008. Igualmente, proveyó evidencia de la posición colonial (siempre exterior, secundaria, abusada y olvidada) de Puerto Rico en el escenario político de los Estados Unidos. A la vez, durante estos años, se ha experimentado un gran movimiento migratorio de Puerto Rico hacia diferentes lugares de los Estados Unidos en busca de refugio ante la catástrofe sistémica de la isla (Centro de Estudios Puertorriqueños). La deuda, el alto índice del desempleo, el cierre de escuelas y centros de salud, el decrecimiento poblacional y la represalia policial y judicial contra manifestaciones del descontento generalizado han registrado debates que ubican una vez y otra la palabra *dignidad* alineada de dos maneras distintas, que se representan muy bien en los filmes aquí analizados: como esencia de la vida humana o como mérito.

Al considerar el contexto español y el movimiento de los indignados o el 15M, Luis Moreno Caballud nos recuerda (17-63) que en la historia de la teoría económica se han dado dos interpretaciones sobre lo que significa tener derecho a una vida digna. La primera establece que la dignidad es un bien común y se adquiere, no solo a través de asegurarse las necesidades primarias, sino también al vivir una vida con sentido y significado político y sociocultural. La segunda interpretación regresa a lo básico de la

subsistencia como premisa indiciaria para alcanzar dignidad. De acuerdo con esta última línea teórica, el resto del significado sobre lo que es una vida digna debe ser otorgado individualmente, según los recursos que cada persona tenga. Este significado es el que ha dominado la escena global, y ante esto, es que debemos interpretar el grito de *indignado/a/e*, según Moreno Caballud.

Por su parte, Ariadna Godreau Aubert ha subrayado la importancia que adquiere el cuerpo feminizado cuando hablamos de lo (in)digno. Si observamos una "feminización global de la pobreza" (66) y continuamos siendo, bajo el patriarcado, una mayoría de familias bajo la tutela de madres solteras, la indignidad se fija con mayor perversidad sobre el cuerpo de la mujer: "La pobreza es vulgar, es cochambre y asco también," nos recuerda Godreau Aubert (96). En la exhibición del cuerpo pobre, se entrevé el "odio tan clase mediero, justiciero y renovado" (138) que insiste en "la valorización del trabajo sacrificado y sostenible" (103). Si lo que exhibe el cuerpo *clase mediero* marcado por la austeridad es el odio por quienes considera indignos de sumarse a su dignidad adolorida, ¿qué será lo que oculta?

Las ideas de Frances Negrón-Muntaner apuntan hacia el secreto de la vergüenza criolla o de cuerpos blancos y privilegiados en Puerto Rico. De acuerdo con Negrón-Muntaner, la definición de la identidad criolla carga con la vergüenza de saberse "inferior" (infantilizada, racializada y feminizada) bajo la mirada colonial (xiii-xiv).¹ Hay una "desgracia" en saber que no se tiene un poder absoluto sobre la geografía que se habita. Peor aún, en la relación colonial, los criollos temen ser confundidos con puertorriqueños pobres en la isla o en la diáspora en Estados Unidos (xiii-xiv). En su obsesión por distinguirse de los que dañan la imagen criolla, los *clase medieros*, esa hegemonía que se cierne entorno a los blancos ricos, recurren a imágenes grotescas de los cuerpos pobres. Los cuerpos pobres, representados como indignos, se exhiben en su monstruosidad, sobre lo que Godreau Aubert escribe:

Un cuerpo desmembrado es un cuerpo monstruoso. Sobre todo, si ese cuerpo insiste en denunciar los eventos y las manos que le llevaron de todo-junto a desmembrado ... si ese cuerpo insiste en burlar la muerte ... y regresa aún más vivo, más cuerpo, más cuerpos, más juntos. ... lo mejor y lo peor de las monstruas ... es que regresan siempre. Multiplicadas. (159-60)

Es un cuerpo que funciona como frontera incómoda entre la mirada colonial y la criolla. Es el cuerpo que debe extirparse del "nosotros" nacional puertorriqueño para, así, restituir "nuestra" dignidad. Alrededor de ese cuerpo, como el de Anacaona, surge otra tribu.

El índice del mérito en *Candlelight*

El impacto de *Candlelight* reside en su corta duración. En ocho minutos, Ortiz-Calderón recurre a la ficción para presentar la

vida cotidiana de una mujer joven—protagonizada por Catherine Mercado Muñiz—afectada por el paso del huracán María. Esta historia, representativa de lo que muchos en Puerto Rico enfrentaron, se combina con fragmentos de noticieros y pietaje de películas. En esta combinación, tal vez lo más contundente sea lo extradiegético: la voz narrativa—(des)encarnada por Ortiz-Calderón— y la música de guitarra a cargo de René G. Boscio. Si bien entendemos claramente que funciona como la voz íntima de la protagonista, la narración se coloca rápidamente como una perspectiva cerrada que, además de subrayar el plano ideológico y emotivo en el que la audiencia debe moverse, establece una dicotomía entre un "nosotros," "los que nos quedamos," y un "ellos," representantes del sistema colonial a nivel estatal y federal. Mediante la constante enunciación colectiva, el abrazo a la dignidad como sinónimo de trabajo incansable y la esperanza orgullosa de obtener mejoría al final del esfuerzo, *Candlelight* aprovecha las emociones ya catapultadas por discursos socialmente hegemónicos en la isla para hacer de la historia de esta mujer joven la única verdad posible del "nosotros," sobrevivientes del huracán. Mientras que la voz narrativa permanece casi monótona, la guitarra de Boscio funciona para marcar el paso del relato entre emotividades que convocan melancolía, sorpresa indignada, esperanza y celebración.

El corto comienza con una toma de acercamiento extremo a unos recipientes vacíos que van balanceándose en la mano de una mujer caminando. Enseguida, se abre la perspectiva para mostrarnos un paisaje rural y pobre, donde se observan los estragos del huracán sobre la naturaleza y la infraestructura. La protagonista pasa una montaña de escombros y, luego, sube un camino empinado, imágenes ambas que secundan la dificultad de su faena. Aquí, se yuxtaponen escenas de noticieros que dan una panorámica del paso del huracán y el estado generalizado de urgencia en Puerto Rico. De vuelta al relato, tras llenar los recipientes de agua, la protagonista consigue que alguien la lleve en auto de regreso a su casa, donde saluda a una anciana en un sillón. Tan solo en esta brevísima parte, Ortiz-Calderón se asegura de mostrar la tesis de su cortometraje: generaciones de mujeres han debido trabajar colectivamente para asegurar el funcionamiento de la cotidianidad, a pesar de las tempestades que llegan a la isla. Es un trabajo reproductivo (doméstico), generalmente relegado a un plano inferior al de la producción capitalista. Si bien la reproducción también será protagónica en *After Maria*, en *Candlelight* adquiere un aura de heroísmo que le resta su aspecto cotidiano.

La narradora concluye esta primera secuencia con un binarismo implícito: "Para los que nos quedamos, todo era un reto. ... nunca nos detuvimos, ni siquiera para llorar. Trabajamos para sobrevivir mientras el mundo seguía girando." Queda clara, aquí, la escisión entre "los que nos quedamos" y el innombrable "los que se fueron." La sentencia de la narración connota una migración que encontrará en Estados Unidos circunstancias cómodas donde, al contrario de quienes permanecieron en la isla, sí podrá detenerse a llorar.

Aun así, no puede decirse que *Candlelight* busque crear

una división inquebrantable entre los de la isla y los de la diáspora. Además de asociar la migración con uno de los efectos adversos del coloniaje, presentar imágenes en que los emigrantes puertorriqueños reclaman públicamente en favor de la isla devastada, el cortometraje sentencia: “la mitad de nuestros corazones [que han sido] arrancados de nuestra tierra.” Esta línea arroja contundentemente a los que se fueron en el “nosotros” que enuncia. Sin embargo, los que se fueron quedan apiñados en esas imágenes fugaces de las protestas en ciudades estadounidenses— todos cuerpos jóvenes y claros, además—y en figuras públicas reconocidas, como Ricky Martin.

Me parece que, por encima de ese binarismo tácito entre la isla y la diáspora, la narrativa central de *Candlelight* perfila un claro enemigo: la condición colonial. La guitarra melancólica de Boscio guía el montaje de escenas anteriores al huracán que presentan una infraestructura quebrada, reflejo de la economía venida abajo. El enfoque sobre los silencios y los equívocos del exgobernador Ricardo Rosselló refuerzan la sistemática sepultura de cualquier debate que ausculte la corrupción que ha alimentado la deuda. Como lo demuestra la música *en crescendo*, el punto culminante de este repaso es el momento cuando el presidente de los Estados Unidos, Donald Trump, hace una visita relámpago a la isla y, en una escena infame, les arroja papel toalla a los asistentes a un evento organizado por el gobierno local en una iglesia con una congregación privilegiada socioeconómicamente. En ese momento preciso, la música convoca una sorpresa indignada, que se escucha en la iracunda intensidad sobre las cuerdas. Tras este punto culminante, se abre un espacio en blanco y en silencio sobre el que la voz narrativa habla: “No podíamos seguir esperando más. ... nos ayudamos mutuamente. ... No nos permitimos ser olvidados.” Y tras esta declaración, se retoma la guitarra lentamente. Con música evocadora de una suave alegría esperanzadora esta vez, se acude a pietajes que muestran comunidades trabajando juntas, además de grandes estrellas puertorriqueñas del deporte y la música llegando con ayuda de los Estados Unidos a Puerto Rico.

Estas escenas de *Candlelight* muestran un discurso conciliador, compartido por una gran mayoría en la isla: no tenemos líderes políticos y no nos hacen falta, pues no debemos esperar ayuda de nadie. Nosotros solos podemos contra este desastre, porque hemos podido contra desastres anteriores y toda la historia catastrófica de la condición colonial. Es así como, tras presentar a la protagonista bañándose con el agua recogida en los recipientes y bajo la luz de las velas, lo resume la voz narrativa cuando le habla a un “tú” íntimo, inidentificado: “...jamás he perdido la fe. Al fin y al cabo, hemos sobrevivido tanto ya. Si fueron nuestros abuelos y sus abuelos los que sobrevivieron” desastres naturales, el coloniaje español, la plantación esclavista, el coloniaje estadounidense, la asimilación, la persecución, la esterilización, la experimentación y la migración. De pronto, añade: “No. No hemos sobrevivido. Hemos prosperado. Nosotros recogimos las piezas y las reconstruimos.” La música llega a su estado máximo de animación para enfatizar el

tono celebratorio que muestran momentos de triunfos deportivos y artísticos, intercalados con la escena final donde la protagonista, junto con un grupo de mujeres jóvenes, bailan en una plaza llena de gente, en un ambiente festivo.

Candlelight suele dejar a la audiencia llena de un sentimiento satisfactorio y esperanzador. Pero ¿a quiénes les habla este corto? ¿Quiénes se contienen en ese “nosotros,” “los que nos quedamos”? ¿Quiénes, además del implícito “los que se fueron,” no consiguen cabida? ¿Quiénes, en fin, pueden identificarse con la protagonista?

Si bien sabemos que es una habitante de la ruralía pobre, devastada por el huracán, la exhibición del cuerpo semidesnudo de la protagonista gira la mirada hacia su esbeltez, su tez clara y su melena de rizos muy bien arreglados, aun en medio del ajetreo. Es un cuerpo aceptado y apreciado por valores estéticos dominantes en la isla. Al mostrar este cuerpo femenino, apetecible e imbuido en trabajo fuerte para sostener la vida cotidiana de la familia, Ortiz-Calderón consigue ganarse la empatía de un centro político, acomodado en las clases media y trabajadora.

La música, la voz narrativa y el cuerpo de Mercado Muñoz refuerzan que, a pesar de la pobreza extrema revelada por las ráfagas del huracán, queda el impulso “para echar para adelante” o el “echapalantismo,” al que se ha acudido desde el desarrollismo, bajo la administración de Luis Muñoz Marín (1950-1962).² Si la modernidad desarrollista creó el espejismo de la isla más próspera del Caribe, el desastre natural de María demostró lo endeble de un modelo que ha funcionado gracias tanto a lo que exhibe como a lo que oculta: “Los cuerpos oprimidos por la historia ... oprimidos por el consumismo ... En diferentes épocas, ante diferentes opresiones, injusticias y límites ... mostraron que era imposible amputar[os] sin que dejaran huellas” (Lalo). El estreno de infraestructura, industria y urbanización ha tendido a tapar el cordón de miseria que persiste en Puerto Rico, así como la estrategia de la migración forzada y la militarización del espacio y los cuerpos. Pero como nos apunta Eduardo Lalo, y como veremos en el documental *After Maria*, ha sido imposible extirpar lo que ha querido ocultarse. Cuando el huracán lo exhibió, como se narra en *Candlelight*, la clase media salva su dignidad mediante un redoble del trabajo forzado mientras tararea un “los que nos quedamos podemos.”

Tal como *Candlelight* lo amplifica, el consenso clasemediero de la isla reside en ideas y emociones que se agolpan en dos vertientes aparentemente disímiles: (1) nuestro modelo funciona, pero nosotros y nuestros líderes no somos suficientemente trabajadores y (2) nuestro modelo no funciona, porque es colonial, pero nosotros sí somos lo suficientemente trabajadores para recoger “las piezas” y “reconstruirlas,” como nos recuerda la voz narrativa de Ortiz-Calderón. Hay cabida en el “nosotros,” siempre y cuando se porte dignidad, lo cual se gana meritoriamente, solo a través del trabajo productivo. La encrucijada es que será siempre difícil demostrar esa productividad.

Entonces, ¿dónde están los cuerpos desposeídos? ¿Los desplazados por la crisis económica y por el huracán? ¿Dónde

están los cuerpos despreciados por ese centro consensado (los pobres, dependientes de la asistencia gubernamental, mal vestidos y peinados)? No aparece nadie así en todo el cortometraje. Y si no quedan claramente incluidos en el “nosotros” trabajador, ni en el “ellos” conformado por los líderes coloniales y corruptos, nuevamente, esos cuerpos que hemos querido tapar se hallan invisibilizados en el discurso de la dignidad puertorriqueña. Pero, sin saberlo, cuando esos cuerpos que no queremos ver se muestran, nos recuerdan que el “nosotros” es también parte del “ellos” al que acusamos. Al tener que enfrentarlos, nos recuerdan que el “nosotros” clasemediero participa activamente y se beneficia de la estructura colonial, racista y corrupta.

Finalmente, ¿a quién se busca demostrarle “nuestra” dignidad radicada en el trabajo? ¿Quién es ese “tú” íntimo al que se le habla al final? Al mostrarnos que la historia se ha escrito como “nuestra” carta a ese “tú,” el filme nos indica que la interlocución se le dirige a alguien que no está viviendo las experiencias del “nosotros” (los que se quedaron y los que se fueron). ¿Será acaso un “tú” extranjero, indefinido, una comunidad internacional a la que se le pide empatía? ¿O será un “tú” futuro, indefinido también, pero más bien, representativo de la nación por venir, esa que estamos reconstruyendo pieza a pieza? Lejos de abrir posibilidades que puedan complejizar la narrativa de *Candlelight*, esta interrogante final nos sumerge en una necesidad por enseñarnos, muy bien delineados, ante la mirada extranjera/extrañada. Quizás la única inadvertida resistencia a esta narrativa tan bien cerrada sea el momento cuando, en medio de todo el trabajo, aparece el grupo de mujeres bailando y celebrando sus vidas. Esos segundos del corto sí abren la posibilidad para portar la dignidad de otra manera, a la que *After Maria* se dedicará por entero.

La dignificación de la vida humana en *After Maria*

Donde radica la fuerza de *After Maria* es en dignificar cuerpos a los que no se les adjudica ningún mérito. El documental abre con una toma aérea de una playa inidentificada, donde se avista un grupo de sombrillas, metonimia de las personas que allí se encuentran. Tras aterrizarlos entre quienes disfrutaban de un pasadía playero, la cámara lenta nos pasea y enfoca en personajes que juegan, ríen, bailan y cocinan al fuego. Tanto por las múltiples banderas puertorriqueñas que se encuentran en piezas de ropa como en sillas y otros objetos dispersos, como por la serie de actividades que asociamos con un día de playa en la isla, podríamos intuir que se trata de una escena en Puerto Rico. Sin embargo, rápidamente nos encontraríamos confundidos, pues el único sonido que nos acompaña es el de las gaviotas, antes de escuchar voces extradiegéticas de mujeres que nos hablan nostálgicamente sobre Puerto Rico y sus deseos imposibles por regresar. Están en otro lugar que se asemeja, pero no se deja ser: la diáspora, en este caso, neoyorquina. Inmediatamente, la escena se corta y cambia a otra toma aérea, esta vez del huracán María azotando sobre las costas

de la isla, mientras la voz extradiegética en inglés de un reportero recuenta los estragos de la tormenta.

Esta apertura nos invita a una reflexión mediante varias líneas. Ante todo, no debe escapársenos el detalle no tan sutil del pleonasma que refuerza la antítesis entre las voces femeninas hablando español en una playa estadounidense y la masculina en inglés comentando sobre la escena huracanada en la costa de Puerto Rico. Esta repetición contradictoria entre escenarios nos recuerda la condición que Yolanda Martínez-San Miguel ha definido como la colonialidad de la diáspora: “coerced, voluntary, and massive displacements” que son más significativos aún en el Caribe y a través de los cuales se entienden muchísimo mejor los legados del colonialismo en esta región, donde los procesos de formación nacional que siguió el continente latinoamericano nunca se ajustaron a las islas (8). Las voces de las mujeres acentúan, a la vez, el lugar intermedio de la diáspora, según lo ha descrito Jorge Duany: “diasporas often sustain strong social, economic, cultural, political, and emotional bonds to their countries of origin ... to a real putative homeland through collective memories, myths, and rituals” (3). Es así que, desde su inicio, la narrativa de Hallgren, en parte gracias a optar por un filme de 37 minutos—es decir, de mayor duración que el de Calderón-Ortiz—nos presenta más poéticamente que *Candlelight* la relación intrínseca entre el desastre natural y la catástrofe colonial, así como los efectos de ello sobre los cuerpos diaspóricos.

Quizás más poderosa aún sea la decisión de Hallgren por abrir su documental con un enfoque sobre esos cuerpos en pleno disfrute de la vida. Aquello que Calderón-Ortiz dejara hasta el final de su corto—optando por iniciar con un enfoque sobre la penuria del cuerpo femenino después de la tormenta—se convierte en la línea protagónica en *After Maria*. Me parece que es esta decisión lo que señala hacia este filme cuando se piensa en una representación que embiste de dignidad al cuerpo colonizado.

Esto no significa que Hallgren o la maquinaria de promoción tejida alrededor del filme—tal vez respondiendo a una mirada asombrada, y hasta deleitada, en escenarios catastróficos—no recurran a presentar la penuria también. La sucinta descripción de *After Maria* en Netflix es una muestra: “Displaced by Hurricane Maria, three Puerto Rican women navigate their families’ uncertain futures as their federal housing aid in New York expires.” Sin embargo, esta sinopsis difiere de la presentada por IMDb: “Strong Puerto Rican women forced to flee the island after Hurricane Maria have bonded like family in a FEMA hotel in the Bronx. They seek stability in their new life as forces try to pull them apart.” Esta última parece reflejar mejor el sentir de Hallgren por los sujetos seleccionados para su documental, según sus expresiones en entrevista:

We ended up deciding to focus on these women in our film because they were the most open to opening up their lives to us, telling their stories. We also loved the story of these three moms who were brave. Two of the women’s

husbands came with them, but it was the women who led the charge. They were the ones who came to New York for the sake of their children and their families. So many of us know this story from our own mothers. (The University)

Hallgren se enfoca en la fortaleza de los cuerpos desplazados, su capacidad para crear comunidad y, por consiguiente, la elasticidad de dicha comunidad para reajustarse ante nuevos retos. Entonces, vemos un afán por mostrar una serie de historias personales que, no solo dan pie a una representación compleja sobre la colonialidad de la diáspora, sino que también nos llevan a considerar una comunidad que excede la intradiegetica del documental. La interlocución de la directora es específica: quienes poseen historias familiares enraizadas en desplazamientos maternos.

La mirada de Hallgren es muy minuciosa en aprovechar cada detalle para llevarnos a contemplar la dignidad que reside en estos cuerpos femeninos, desplazados, traumatizados y empobrecidos. Por ejemplo, desde el mismo tráiler, la directora aprovecha una expresión de Kenia, una de las protagonistas, para auscultar la potencialidad de lo femenino como algo monstruoso: "Ella llegó como un monstruo barriendo completamente a Puerto Rico." Al huracán se le refuerza la feminización que ya llevaba en el nombre, innombrable aquí. El símil de lo monstruoso, además de referirnos a las repercusiones del desastre natural, se vincula al "ella" que "llegó barriendo." Es interesante que "barrer" adquiere, en Puerto Rico, el significado metafórico de terminar, acabar o destruir, aparte de ser, de por sí, una de las actividades domésticas asociadas con el rol femenino. Y el cuerpo feminizado es monstruoso—como ya nos decía el pasaje antes citado de Godreau Aubert—porque, en las labores que se le asignan, tiene la capacidad de crear y destruir. Si bien Kenia manifiesta el miedo que todavía siente al hablar del huracán, nos señala también hacia el pavor que generan los cuerpos feminizados o monstruosos, es decir, rechazados por ser excedentes o carentes de la norma, lo masculino. Recordemos que son los monstruos, además, quienes nos denotan nuestro mismo carácter siempre inadecuado a la imagen de la perfección humana, supuestamente tan lejana de lo animal. Los monstruos son nuestro reflejo, pues son parte de nuestra construcción artificial del mundo. Los monstruos son, en fin, nuestros; somos nosotros mismos.

Es significativo, entonces, que Hallgren escoja esta frase de Kenia para darle promoción a un documental que hurgaría en los cuerpos despreciados, tanto en la colonia, como en la metrópolis. "Ella" es también Kenia misma, y su hija de once años, Nilda, y sus amigas Glenda y Sheila, todas protagonistas de *After Maria*. Si bien coincido con Alejandro Carpio en que hay instancias melodramáticas en la historia de Hallgren, sí podemos decir que, más que representar una lucha por sobrevivir y triunfar, como en *Candlelight*, *After Maria* destaca momentos en que estas mujeres se sienten simplemente felices por estar vivas y juntas en la comunidad que han creado.

Ir de pasadía a la playa, cocinar una comida criolla, celebrar un cumpleaños, hacerle trenzas a la niña, darse ánimos con abrazos, palabras, risas y llantos compartidos buscan dignificar estos cuerpos en la humanidad que comparten con ese "ustedes" (espectadores) que las miran a "ellas" (mujeres catalogadas como insuficientes o desproporcionadas). Esos momentos, además, contrastan drásticamente con la falta de mérito, estampada por FEMA y otras oficinas gubernamentales, quienes, como dice Kenia, "son los que mandan." Es interesante que esta afirmación llega tras una llamada que sostiene con una empleada de FEMA a quien Kenia llama "amor" y "corazón," palabras que buscan establecer una comunidad emocional. Sabe que esa posible conexión afectiva podría eludir la inscripción de su cuerpo como carente de mérito. Kenia le reconoce a su hija que ha usado la treta del halago, "hay que tratarlos bien," porque se siente a total disposición de "ellos," "los que mandan." A pesar de ser una mujer quien hablara por FEMA, Kenia percibe la autoridad gubernamental a la que está sujeta como masculina y colectiva, "ellos." La dependencia absoluta las inscribe a todas en una situación de precariedad ante la que solo se avista incertidumbre. Y por esto, en alguna ocasión, de diferente manera, cada una de ellas declarará, "no es fácil esta vida."

A través de la relación de madre e hija, entre Kenia y Nilda, Hallgren nos adentra en un microcosmo donde se aprecia claramente la dinámica entre dignidad e indignidad. Específicamente, nos enteramos de que Nilda ha sido objeto de burlas en la escuela por ser "fea," no saber inglés y ser de "otro país." La situación es tan dolorosa que la niña de once años no quiere ir a la escuela. Vemos cómo Kenia la peina cuidadosamente para, como le dice, "vayas bonita, arregladita." Si los insultos marcan el cuerpo de Nilda como indigno, por estar fuera de un "nosotros"—hablantes de inglés de Estados Unidos—, las manos de la madre sobre los rizos de su hija le recuerdan su dignidad, más que en el "bonita," en el "arregladita," el orgullo que reside en sentirse y presentarse lo mejor posible. Más adelante, Kenia y Glenda conversan sobre una cita médica que Nilda ha tenido con un psicólogo, debido a que la niña tiene episodios de rabia intensa contra su cuerpo. Son momentos cuando, como expresa, "me vuelvo un poco loca," aprieta los puños y se hala el pelo, se encierra en el baño y piensa que se quiere "matar." Son palabras muy difíciles de escuchar, un momento de absoluta vulnerabilidad que nos interpela en nuestra simple humanidad. Y al repasar este instante, no puedo dejar de recordar lo que Gloria Anzaldúa pensó sobre la expresión de odio que las comunidades asediadas tornan contra sus propios cuerpos:

There are many defense strategies that the self uses to escape the agony of inadequacy and I have used all of them. I have split from and disowned those parts of myself that others rejected. ... I have internalized rage and contempt, one part of the self (the accusatory, persecutory, judgmental) using defense strategies against another part of the self (the object of contempt).

As a person, I, as a people, we, Chicanos, blame ourselves.
... we only know that we are hurting, we suspect that there
is something "wrong" with us, something fundamentally
"wrong." (67)

Lo inadecuado, lo insuficiente, lo indigno señalado por la cultura colonial y neoliberal de la meritocracia inscribe el cuerpo de Nilda con cada comentario y cada gesto. Es un odio que se vuelca sobre sí, Nilda, y esta familia de mujeres.

Tras escuchar serenamente a Nilda—y dejar a una audiencia admirada ante su aplomo—Glenda se une a Kenia en cariños y consejos para la niña: "Aprende a verte tú misma. Tú eres una niña muy bonita, una niña que está empezando a vivir. Tú tienes que decir, 'Yo soy linda y yo voy contra todo el mundo.' ... te vas a conseguir, no uno, millones de amigos." Mientras las palabras de Glenda continúan resonando en un plano extradiagético, Hallgren recurre a un acercamiento extremo de las manos de Kenia nuevamente sobre los rizos de su hija y, luego, pasándole un pintalabios claro. Nilda se mira en el espejo y sonríe serenamente, llena de orgullo en su cuerpo. Ha comenzado el duro viaje de toda mujer, como le ha dicho Glenda, *aprender a verse a sí misma*. Como lo advierte también Anzaldúa, para los cuerpos inscritos por el odio de una hegemonía, ese viaje no puede darse en soledad absoluta, pues depende de una comunidad minoritaria que debe mirarse entre sí, con profundo amor, para inscribir dignidad sobre el otro y el propio cuerpo: "someone in me takes matters into our own hands ... takes dominion over ... my own body Mine. Ours. Not the heterosexual white man's or the colored man's or the state's or the culture's or the religion's or the parents'—just ours, mine. ... And I am not afraid" (73). La herida de Nilda es la herida de todas, y su sanación es "nuestra" también. Solo en esa familia por afiliación y afecto, creada en ese espacio transitorio del hotel de FEMA, es donde estas mujeres consiguen lo "mío" y lo "nuestro."

Al igual que en *Candlelight*, en *After Maria*, la dignidad también llega a verse asociada con el trabajo constante: Kenia cuida a su hija, Glenda compra y vende productos entre Nueva York y Puerto Rico y Sheila actúa constantemente como la mediadora e intérprete entre las mujeres y las agencias gubernamentales. Todas buscan hogares donde vivir, mientras evalúan la (im)posibilidad de regresar a la isla, donde sus casas han quedado destituidas o sus familiares no tienen más espacio para albergarlas. Entonces, ante una crisis económica acentuada por el desastre natural, la opción de regresar queda, como en la primera escena, arrinconada en la nostalgia.

Considero, además, que ese desbordamiento nostálgico consigue su metáfora en el apiñamiento de objetos que observamos en los pequeños cuartos del hotel de FEMA. Imposibles de organizar, los tereques nos dejan ver una cotidianidad que intenta desplazarse y ajustarse difícilmente al nuevo contexto. Hay un énfasis especial en los alimentos y condimentos típicos de la cocina puertorriqueña que se aglomeran unos encima de otros sobre pequeños refrigeradores, microondas y mostradores que rodean

la estufa de una hornilla. La reproducción inexacta de la vida en la isla es barrocamemente monstruosa también. En este sentido, las tomas cinematográficas que pasan del acercamiento extremo al plano ancho en los cuartitos minúsculos del hotel parecen dirigir a la audiencia hacia la contemplación de la tarea monumental de estos cuerpos femeninos en el espacio doméstico. Quizás, observamos el mejor ejemplo de esto en la escena donde Kenia cocina un platillo muy elaborado—arroz mampostado, carne frita y tostones—con utensilios improvisados. Mientras cocina, conversa con Glenda y Sheila sobre la salud mental de Nilda y las citas médicas y con la escuela a las que ha debido asistir. En ese momento, nos damos cuenta de la habilidad titánica de estas mujeres para alimentar a sus hijos, darles gustos que les recuerden a casa, buscarles los recursos que los ayuden a enfrentar el trauma de la pérdida de su cotidianidad, el desplazamiento y la desubicación en este contexto incierto. Ante el vacío de significado que ha dejado el desastre y el abandono por parte de un estado en quiebra, se erige la acumulación inconmensurable en un lugar imposible. Es en ese nudo complejo de la reproducción doméstica donde radica la dignidad.

Por eso, aun cuando saben que solo les restan algunos días de hospedaje en el hotel y que deberán quedarse en refugios en Nueva York, todas deciden organizar una fiesta de cumpleaños para Glenda. Hay abrazos, risas, lágrimas de alegría y el típico deseo antes de apagar las velas del bizcocho. Cuando las demás la animan para que desee un apartamento con cinco cuartos, Glenda responde: "no pedí para mí nada más." Inmediatamente, alguien argumenta: "Pero cinco cuartos pa' irnos to' juntos." Esta familia extendida añora su casa. Si bien, en múltiples representaciones literarias puertorriqueñas, la casa familiar se ha imaginado como el edificio a guardar la voz autoral y autoritaria del canon (Gelpí 11-15); en otras, aparece en ruinas, abandonada y afantasmada, para invocar furtivamente el dolor de cuerpos abusados y excluidos por esas voces (Casanova-Vizcaino 28-31). El adentro de la casa de la familia suele, entonces, ser el espacio que intenta mantener lo monstruoso—lo que amenaza por no adecuarse—fuera de sus puertas. Pero lo monstruoso siempre entra, o más bien, regresa porque siempre estuvo allí, oculto en el adentro. Al pensar esta escena desde estas ideas, me parece que, en este momento de *After Maria*, el deseo por la casa marca, no solo el anhelo por la estabilidad de lo doméstico, sino también un espacio abierto y fluido que consiga acomodar su comunidad insospechada a la vez que sus lugares de diferencia entre sí. En este sentido, se replicaría el espacio del hotel de FEMA en cuanto a las prácticas familiares que lo han transformado en "casa." En fin, es un deseo por convertir la provisionalidad en una permanencia de lo monstruoso, abrazado como tal.

Cuando llega el final de su tiempo en el hotel, y en medio de la desesperación, la ira y los llantos entremezclados de esta familia que será separada por las autoridades federales y de la Ciudad de Nueva York, Hallgren toma un instante para mostrarnos los cuartos dejados atrás, vacíos e impersonales de nuevo. Las camas deshechas

y algunas botellas vacías esperan por el aseo diario que los preparará para viajeros transitorios. Acaso quedan, como sinécdoque residual, los globos de helio que celebraron el cumpleaños de Glenda. Esa marca de la monstruosidad doméstica sostenida por el quehacer de los cuerpos femeninos en esos cuartos será borrada también en la limpieza rigurosa. A diferencia de *Candlelight*, no nos encontramos con un final feliz, mucho menos triunfalista, en el documental de Hallgren. Más bien, tenemos escenas agrídulces, entremezcladas, que nos recuerdan la vida misma, y específicamente, la de estas desplazadas y los suyos. *After Maria* termina con información sobre el paradero final de las tres mujeres—a un año tras el paso del huracán por la isla—para advertirnos que siguen en refugios, sin recursos para regresar a la isla o establecer un hogar en Nueva York. Sus cuerpos todos juntos, con sus miradas solemnes y de frente a la cámara, parecen recordarnos que la valentía impulsa la sobrevivencia ante la incertidumbre, sí, pero es el amor de la amistad el que nos nutre para habitar y hacer el presente, con la monstruosidad de nuestros cuerpos.

La tribu reacia de Anacaona

Al repasar los debates virtuales que se armaron en mayo de 2019, inmediatamente tras el estreno de *After Maria* en Netflix, observo una interdependencia siniestra entre las realizaciones de Hallgren y Ortiz Calderón. *Candlelight* se había estrenado en festivales y salas de cine en 2018 y, además, ha estado disponible gratuitamente en Vimeo desde ese mismo año. Sin embargo, recibió mayor notoriedad a partir de mayo de 2019, precisamente cuando aparece *After Maria*. Es entonces que *Candlelight* comienza a servir de ejemplo digno, contrastante con la vergüenza presentada por Hallgren. Así lo sintetiza el comentario seleccionado para abrir la página de Facebook del corto de Ortiz Calderón:

Netflix's #AfterMaria showed the struggles of displaced Puerto Ricans in the states; #Candlelight is a short documentary that recaps what went down for the people that actually stayed on the island—through the food shortages and through the on-the-ground recovery efforts. (Candlelight: Life After the Storm)

La distinción planteada aquí entre las producciones enfatiza la dicotomía presente en la narrativa fílmica de Ortiz Calderón: los que nos quedamos y los que se fueron. La palabra “actually” nos señala hacia un índice de autenticidad—estar en la geografía de la isla—y un sufrimiento específico: falta de comida y esfuerzos de recuperación en esa geografía. En esa misma página de Facebook, se encuentra la reproducción de un comentario publicado originalmente en Twitter: “fyi I know everybody is looking for conflict, but I’ve never met with

#Netflix y ellos no me rechazaron, como está diciendo la gente, they just didn’t care. Nothing but love for the platform” (Candlelight: Life After the Storm). El amor proclamado por la plataforma exhibe la ofensa por no haber sido la directora seleccionada para mostrar el auténtico sufrimiento de los puertorriqueños, es decir, los de la isla.

El conflicto ya se apreciaba en tres peticiones virtuales, dirigidas a Netflix y con el apoyo de 105,202 firmantes (hasta febrero de 2020), que exigían la remoción de *After Maria*. Acusaciones de “vergüenza” e “indignidad,” tanto en las peticiones como en reseñas de usuarios de los sitios IMDb y Vimeo, se anclaban en sospechas sobre la verdadera motivación y el efecto final de la producción de Hallgren: “This [*After Maria*] was definitely created to encourage hate against the people of Puerto Rico” (vaneta-32670). Estas sospechas, a su vez, sostenían el reclamo por la falla representacional del documental, que había recurrido a una muestra pequeña de familias “mantenidas,” muy lejos de la mayoría puertorriqueña, definida como “hardworking people” (Cabán). Las distinciones se hacen urgentes cuando quedamos en el lugar del cuerpo odiado.

Me parece que, al tomar en cuenta los comentarios más virulentos contra su documental, la *ella que llegó barriendo* refiere—además de al huracán María, y como vimos, a las protagonistas de *After Maria*—a la misma Hallgren. Todas “ellas,” en sus labores como cuidadoras domésticas o como artista, llegan barriendo a nuestras vidas, a través de la visibilización de sus experiencias y sus perspectivas. Hay pavor de “ellas,” como del huracán, porque nos recuerdan que nunca fue real el sueño desarrollista. Los cuerpos de estas mujeres son lo que se oculta en el dolor de los cuerpos clase medieros. Estos últimos intentan mostrarse en acción de valentía proyectada hacia un futuro incierto, y por eso, solo autorizan representaciones como *Candlelight*. En cambio, si se les exhibe en lo que ocultan—la vulnerabilidad de su dignidad humana—se vuelcan en odio hacia esa parte abyecta, monstruosa, que es suya también: Anacaona.

¿Seremos todavía esa tribu que se enfogonaba en la voz de Cheo Feliciano? ¿Acaso lo hemos sido alguna vez? Quizás, ese era el sueño del compositor Cayetano (Tite) Curet Alonso, que la tribu llorara el sacrificio del cuerpo femenino y lo rescatara con un rabioso reclamo por la dignidad de la simple vida humana, sin añadiduras. O quizás, ya Curet Alonso sabía bien que la tribu que le quedaba a Anacaona era ese “nosotras” del que habla Danticat cuando recoge el refrán *nou lèd, nou la*. Son esas mujeres tenaces en vivir una vida digna, a pesar de la precariedad, como Kenia, Nilda, Glenda y Sheila, las que siguen constituyendo la tribu de la cacica. Y aunque se les niegue y odie, igual que Anacaona, seguirán siendo “nuestras,” exhibiendo “nuestros” gritos indignados y ocultos. Ellas nos recuerdan que los huracanes, como María, siempre regresarán a la geografía caribeña, barriendo la meritocracia que empaña la mera dignidad humana.

NOTAS

¹ Ser puertorriqueño, aquello que asociamos con determinados significados en torno a una nacionalidad y una cultura, ha sido convertido en una raza dentro del contexto de Estados Unidos, al igual que muchas otras identidades étnicas. Además, bajo la mirada imperial, las islas caribeñas y sus habitantes fueron construidos como cuerpos femeninos, abiertos al deseo colonial, y desde el siglo XV hasta el presente, han sido mayoritariamente representados por mujeres en poses sensuales y

sexuales (McClintock 1-17). Por esta historia colonial, puede decirse que Puerto Rico es un territorio que ha sido racializado y feminizado.

² La gobernación de Muñoz Marín marcó los años de rápida urbanización e industrialización. Ver "Hibridez, modernidad y desarrollo" de Ángel G. Quintero Rivera para una explicación completa y reciente de este fenómeno socioeconómico.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2015.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La frontera*. Aunt Lute Books, 2012.
- Cabán, Vilma. "We Are Hardworking People." *Remove "After Maria" From Netflix Streaming Platform*, *Change.org*, 9 junio 2019, <https://www.change.org/p/netflix-remove-after-maria-from-netflix-streaming-platform/c>. Consultado 19 febrero 2020.
- Candlelight: Life After the Storm. "Netflix's #AfterMaria." *Facebook*, 27 mayo 2019, <https://www.facebook.com/candlelightdoc/>. Consultado 19 febrero 2020.
- _____. "We'd Love Nothing More Than a Sit Down with Netflix!" *Facebook*, 29 mayo 2019, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10162347469850393&set=a.10150449457395393&type=3&theater>. Consultado 19 febrero 2020.
- Caribbean Philosophical Association. "Call For Papers 2020: Dignity, Power, and Place in the Caribbean." *Caribbean Philosophical Association*, 2019, <http://www.cariphil.org/cpa-2020.html>. Consultado 19 febrero 2020.
- Carpio, Alejandro. "After *After Maria*." *8ogrados*, 1 junio 2019, <https://www.8ogrados.net/after-after-maria/>. Consultado 19 febrero 2020.
- Casanova-Vizcaino, Sandra. "Home, Sweet Home: Colonial Structures and the Gothic Genre in Contemporary Puerto Rican Narrative." *Gothic Studies*, vol. 1, no. 1, mayo 2017, pp. 22-33.
- Centro: Center for Puerto Rican Studies. *Rebuild Puerto Rico: A Guide to Federal Policy and Advocacy*. Hunter College, 2018, https://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/data_briefs/CENTRO_POLICYGUIDE_PB2018-02.pdf. Consultado 19 febrero 2020.
- Curet Alonso, Catalino (compositor) y José (Cheo) Feliciano Vega (cantante). "Anacaona." *Cheo*, Vaya Records, 1971.
- Danticat, Edwidge. "We Are Ugly, But We Are Here." *Women Writing Resistance: Essays on Latin America and the Caribbean*, editado por Jennifer Browdy de Hernandez, South End Press, 2003, 23-27.
- Duany, Jorge. *Blurred Borders: Transnational Migration Between the Hispanic Caribbean and the United States*. U of North Carolina P, 2011.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Editorial UPR, 2005.
- Godreau Aubert, Ariadna. *Las propias: apuntes para una pedagogía de las endeudadas*. Editora Educación Emergente, 2018.
- Hallgren, Nadia. *After Maria*. Netflix, 2019.
- Lalo, Eduardo. *Intervenciones*. Corregidor, 2019.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Coloniality of Diasporas: Rethinking Intra-Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context*. Palgrave Macmillan, 2014.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Content*. Routledge, 1995.
- Moreno Caballud, Luis. *Cultures of Anyone: Studies of Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Liverpool University Press, 2015.
- Negrón-Muntaner, Frances. *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. New York University Press, 2004.
- Ortiz Calderón, Verónica. *Candlelight: Life After the Storm*. Horizon Award, 2018.
- Quintero Rivera, Ángel G. "Hibridez, modernidad y desarrollo. La política de la Guerra Fría, la academia y la cultura." *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano*, volumen 1, número 2, 2009, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/secret/cuadernos/21/21quin.pdf>. Consultado 19 febrero 2020.
- Repertorio. "¡Dignidad! 2019/2020 Season." Repertorio NYC, 2019.
- The University. "Netflix Documentary Directed by CUNY Alumna Spotlights the Plight of Hurricane Maria Victims in Puerto Rico and New York City." *News From the City University of New York*, 22 mayo 2019, <https://www1.cuny.edu/mu/forum/2019/05/22/netflix-documentary-directed-by-cuny-alumna-spotlights-the-plight-of-hurricane-maria-victims-in-puerto-rico-and-new-york-city/>. Consultado 19 febrero 2020.
- vaneta-32670. "Offensive!" *IMDb*, 29 mayo 2019, https://www.imdb.com/title/tt10136680/reviews?ref=tt_ql_3. Consultado 19 febrero 2020.