



Los linajes antiimperialistas compartidos entre el cine asiático/norteamericano y el Tercer Cine

Por Kano Umezaki

Traducción por Triana Pujol y Alejandra Tokatlían

Resumen

En el imaginario cinematográfico popular, los asiáticos permanecen como exóticos telones de fondo, simultáneamente mercantilizados y expropiados en nombre de la "representación". Con el fin de desafiar los mitos coloniales que incesantemente forman las condiciones de nuestra visibilidad, los cineastas asiático/norteamericanos¹ han utilizado al cine históricamente como espacio de recuperación cultural. Los documentales de bajo presupuesto como *Hito Hata: Raise the Banner* (1980) de Duane Kubo y Robert Nakamura y *Manzanar* (1972) de Robert Nakamura visibilizan los efectos traumáticos e intergeneracionales del encarcelamiento supremacista blanco de la diáspora Issei y Nisei durante la segunda guerra mundial. Películas posteriores tales como *Fall of the I-Hotel* (1983) de Curtis Choy —que mostraba el desplazamiento urbano y capitalista de los manongs (solteros filipinos de tercera edad) que fueron desalojados del International Hotel en la década de 1970— señalaban las fallas del liberalismo a la hora de proveer lo esencial en materia de refugio, alimentación y atención médica a los pueblos en Norteamérica. De este modo, las películas asiático/norteamericanas emergieron de la resistencia a la imagen dictada colonialmente, y las condiciones materiales que dieron forma a sus desplazamientos, encarcelamientos y explotaciones. Este ensayo se interesa por volver a invocar la historia cinematográfica

de los asiático/norteamericanos para dar cuenta de su relación directa con la praxis exigente, anticolonial y antiimperialista del Tercer Cine.

Palabras clave: Cine asiático/norteamericano, Tercer Cine, Cine Documental, Anti Imperialismo Transnacional

Abstract

In the popular cinematic imagination, Asians linger as exotic backgrounds, simultaneously commodified and expropriated in the name of "representation". In order to challenge colonial myths that ceaselessly shape the conditions of our visibility, Asian/American¹ filmmakers have historically utilized cinema as a site of cultural reclamation. Low-budget documentary films such as Duane Kubo and Robert Nakamura's *Hito Hata: Raise the Banner* (1980) and Nakamura's *Manzanar* (1972) made visible the traumatic, intergenerational effects of the white supremacist incarceration of the Issei and Nisei diaspora during World War II. Later films such as Curtis Choy's *Fall of the I-Hotel* (1983)--which showed the urban capitalist displacement of manongs (older Filipino bachelors) evicted from the International Hotel in the 1970s--brought attention to the failures of liberalism in providing the essentials of shelter, food, and healthcare to peoples in America. Thus, Asian/American films emerged out of a resistance to the colonially dictated image, and the material conditions which shaped their displacements, incarcerations, and exploitations. This essay is interested in re-invoking Asian/American cinematic history in order to realize its direct relationship to the anti-colonial, anti-imperialist, demanding praxis of Third Cinema

Keywords: Asian/American Film, Third Cinema, Documentary Film, Transnational Anti-imperialism

Resumo

No imaginário cinematográfico popular, os asiáticos permanecem como panos de fundo exóticos, simultaneamente mercantilizados e expropriados em nome da "representação". Para desafiar os mitos coloniais que moldam incessantemente as condições de nossa visibilidade, cineastas asiáticos/norte-americanos¹ têm utilizado historicamente o cinema como espaço de resgate cultural. Documentários de baixo orçamento, como *Hito Hata: Raise the Banner* (1980), de Duane Kubo e Robert Nakamura, e *Manzanar* (1972), de Robert Nakamura, tornam visíveis os efeitos traumáticos e intergeracionais do encarceramento da supremacia branca da diáspora issei e nisei durante a Segunda Guerra Mundial. Filmes posteriores, como *Fall of the I-Hotel* (1983), de Curtis Choy - que retratava o deslocamento urbano e capitalista dos manongs (filipinos idosos solteiros) que foram despejados do International Hotel na década de 1970 - apontaram as falhas do liberalismo na fornecendo o essencial de abrigo, comida e cuidados médicos para o povo da América do Norte. Dessa forma, os filmes asiáticos/americanos surgiram da resistência à imagem ditada colonialmente e às condições materiais que moldaram seu deslocamento, prisão e exploração. Este ensaio está interessado em reinvocar a história cinematográfica dos asiáticos/norte-americanos para dar conta de sua relação direta com a práxis exigente, anticolonial e antiimperialista do Terceiro Cinema.

Palavras-chave: Cinema Asiático/Norte-Americano, Terceiro Cinema, Cinema Documentário, Antiimperialismo Transnacional

Résumé

Dans l'imaginaire cinématographique populaire, les Asiatiques restent des décors exotiques, à la fois marchandisés et expropriés au nom de la « représentation ». Afin de remettre en cause les mythes coloniaux qui façonnent sans cesse nos conditions de visibilité, les cinéastes asiatiques/nord-américains¹ ont historiquement utilisé le cinéma comme espace de récupération culturelle. Des documentaires à petit budget tels que Duane Kubo et Robert Nakamura's *Hito Hata: Raise the Banner* (1980) et Robert Nakamura's *Manzanar* (1972) rendent visibles les effets traumatisants et intergénérationnels de l'incarcération suprémaciste blanche de la diaspora Issei et Nisei pendant la Seconde Guerre mondiale. . Des films ultérieurs tels que *Fall of the I-Hotel* (1983) de Curtis Choy - qui dépeint le déplacement urbain et capitaliste des manongs (Philippins âgés célibataires) qui ont été expulsés de l'hôtel international dans les années 1970 - ont souligné les failles du libéralisme dans fournir l'essentiel de l'abri, de la nourriture et des soins médicaux aux habitants de l'Amérique du Nord. De cette manière, les films asiatiques/américains ont émergé de la résistance à l'image dictée par la colonisation et aux conditions matérielles qui ont façonné son déplacement, son emprisonnement et son exploitation. Cet essai s'intéresse à réinvoker l'histoire cinématographique des Asiatiques/Nord-Américains pour rendre compte de sa relation directe avec la praxis exigeante, anticoloniale et anti-impérialiste du Troisième Cinéma.

Mots-clés: cinéma asiatique/nord-américain, troisième cinéma, cinéma documentaire, anti-impérialisme transnational

Datos de la autora

Kano Umezaki se graduó de la Soka University of America en el 2021 con una Licenciatura en Humanidades. Sus intereses de investigación y escritura incluyen cine y literatura asiática feminista con especial foco en el este de Asia y sus diásporas; como así también las influencias transnacionales del Tercer Cine en las obras documentales políticas. También está interesada en practicar transformaciones retóricas, y lo hace concretamente inclinando su mirada hacia los mitos matriarcales personificados, la narrativa transmedia y la ficción y poesía experimental y queer. Actualmente es redactora de *CineVue*, la revista de cine digital de Asian CineVision.

Fecha de recepción: 3 de Noviembre de 2020

Fecha de aprobación: 17 de Noviembre de 2020

Introducción

Como este artículo busca hacer memoria, el cine asiático/norteamericano debe ser un arte para el pueblo porque comenzó como un movimiento para el pueblo. Al visitar el cine asiático/norteamericano desde la década de 1970 hasta ahora, podemos observar su potencial de inquietar, con el objetivo final de dismantelar el alcance del imperialismo estadounidense a través de Asia y el Pacífico en todas sus particularidades materiales. Porque solo con un sistema de medios para el pueblo —en lugar de los reclamos de colonos por una representación liberal que no altera las condiciones materiales de nuestras respectivas opresiones— podremos acercarnos a la libertad.

Proyecciones de la Diferencia

El imperialismo norteamericano a través de Asia y el Pacífico ha representado a las feminidades asiático/pacíficas como objetos de conquista sexual. En el cine popularizado de Hollywood, las feminidades asiáticas encarnan "diferencias exóticas y posibilidades eróticas" con personalidades taxonómicas de desviación, despotismo y sumisión.² Tristemente, actrices como Anna May Wond y Nancy Kwan fueron encasilladas como seductoras sexualmente desviadas en películas como *Shanghai Express* (1932) *Daughter of the Dragon* (1931), and *China Doll* (1958), lo que revela la transmutabilidad del comercio sexual en las vidas y representaciones de las feminidades asiáticas.

El cine etnográfico también tuvo su origen como instrumento del imperialismo norteamericano. A principios del siglo XX, la historia de la colonización de los Estados Unidos hacia el oeste fue celebrada por la feria Louisiana Purchase Exposition organizada en St.Louis. La feria era tanto un museo vivo como un laboratorio para el campo de la antropología, donde pueblos primitivizados fueron puestos en exhibición para los turistas, incluyendo los Ainu de Japón, los nativos americanos y en mayor número la población filipinx. Estos pueblos primitivizados fueron obligados a montar espectáculos para los visitantes de la feria, recreando rituales y cocinando banquetes, mientras a menudo los turistas los documentaban con sus propias cámaras. Más que como trabajadores, estos pueblos colonizados fueron traídos al núcleo imperial como unos "otros" racializados y animalizados que servían para consolidar la superioridad occidental a través del discurso científico. Peter Feng escribe acerca del fetiche occidental por el turismo doméstico en relación a la manera en que las prácticas etnográficas han dado forma al modo en el que vemos y somos vistos.

El cine participó en la formación del apoyo popular al imperialismo norteamericano, que era justificado científicamente por la inferioridad de los "pequeños hermanos marrones", documentada cinematográficamente por etnógrafos. Desde su concepción, el cine ha estado profundamente implicado en los discursos de la ciencia y el imperialismo norteamericano; estos varios discursos se entrecruzaron en Filipinas y luego en St. Louis.³

Como respuesta directa a las representaciones coloniales sesgadas en los medios, los y las cineastas asiático/norteamericanos comenzaron a apoderarse de la cámara en favor de contar sus propias historias y relatos, principalmente a través la realización de documentales.

Los orígenes transnacionales de la Norteamérica/asiática

Quizás la relación más directa entre el Tercer Cine y el cine asiático/norteamericano independiente pueda establecerse en su doble comienzo durante el ajuste de cuentas político tricontinental en contra del colonialismo, el imperialismo y el neoliberalismo, en los últimos años de la década de 1960 y los comienzos de la década de 1970. Durante este período de la (aún en curso) Guerra Fría, Occidente promulgó violentas empresas imperialistas y militares contra los pueblos del Tercer y Cuarto Mundo, con el objetivo de reprimir a la disidencia socialista y comunista. La guerra norteamericana en un Vietnam comunista, la resistencia anti-colonial del Frente Nacional de Liberación Argelino (FLN) contra el colonialismo francés y la revolución socialista cubana que derrocó al régimen fascista de Batista respaldado por los Estados Unidos, fueron eventos que surgieron a partir de las condiciones materiales alienadas y desposeídas provocadas por el imperialismo occidental. Como respuesta frente al alcance global del imperialismo y neoliberalismo occidental, los pueblos del tercer mundo reclamaron una revolución

tricontinental que tomaba sus ideas de líderes y pensadores socialistas y comunistas revolucionarios tales como Ho Chi Minh, Che Guevara, Mao Zedong, Frantz Fanon y Aimé Césaire. Al mismo tiempo que comenzó a desarrollarse el Tercer Cine en Latinoamérica a finales de la década de 1960 surgió también el cine asiático/norteamericano.

El movimiento político-cultural asiático/norteamericano surgió a partir de dos condiciones históricas fundamentales: (1) el movimiento de liberación afroamericano y (2) los movimientos antiimperialistas intensificados por la guerra norteamericana en Vietnam. Acuñado por las egresadas de UC Berkeley, Emma Gee y Yuji Ichioka, el mote "asiáticos norteamericanos" emergió como una terminología pan-étnica que exigía la autodeterminación tanto para los asiáticos situados en Estados Unidos como a lo largo de Asia. A través de toda la nación se activaron organizaciones radicales asiático/norteamericanas tales como el Partido de la Guardia Roja de San Francisco (nombrado en honor al cuadro juvenil de Mao Zedong y se inspiró en gran medida en el Partido de las Panteras Negras) y el Partido de los Asiáticos/Norteamericanos para la Acción (AAA), que comenzó en la costa este e incluía al legendario activista Yuri Kochiyama.⁴

Un elemento clave a recordar es que el movimiento asiático/norteamericano tenía su origen intrínseco en el transnacionalismo. Como establece Daryl Joji Maeda, "Un internacionalismo fundamental moldeó profundamente al movimiento asiático/norteamericano. Las naciones de la izquierda asiática -la República Popular China, el norte de Vietnam y Corea del Norte- fueron ejemplos que el movimiento admiró."⁵ Algunos organizadores asiático/norteamericanos, "incluyendo a Alex Hing del Partido de la Guardia Roja, al activista antiguerra Pat Sumi, y a la escritora de *Gidra*, Evelyn Yoshimura" fueron a "la República Popular China, al

norte de Vietnam y a Corea del Norte... alabando a los líderes de esas naciones", demostrando el compromiso político asiático/norteamericano por construir una sociedad socialista y comunista.⁶

En el punto álgido de varios eventos políticos -las huelgas de liberación del tercer mundo, las protestas de los Chicanxs, los Young Lords, el movimiento Black Power, la emergencia de los films de Los Ángeles Black Rebellion- el cine y video asiático/norteamericano se activó como una práctica política con compromiso social. Muchas de las primeras películas documentales asiático/norteamericanas, como *Manzanar* de Robert Nakamura (1972), capturaban los traumas privados de los japoneses/norteamericanos que fueron internados a la fuerza durante la Segunda Guerra Mundial. Estas películas restauraron la memoria colectiva a través de la imagen, y muchas veces mostraban campos de encarcelamiento abandonados, monumentos y testimonios orales que contrarrestaban el silencio público que rodeaba al tema de los desplazamientos físicos y culturales de los japoneses/norteamericanos. Películas chino/norteamericanas tales como *Wong Sinsang* de Eddie Wong (1971) a menudo reflexionaban sobre los males del capitalismo al mantener a los chino/norteamericanos en la pobreza perpetua como trabajadores "importados" de servicios. Documentar los traumas a través del cine fue una vía para que los asiático/norteamericanos hablaran en contra de las ficciones estereotipadas del despotismo y desviación asiáticos que a menudo poblaban el cine de Hollywood.

Al escribir sobre la politización del cine asiático/norteamericano provocada por el despertar anticolonial tricontinental, la cineasta y activista Renee Tajima-Peña afirma: "El movimiento artístico asiático norteamericano en su conjunto fue impulsado por esta ética y

motivado por esta energía, inspirándose tanto en Beijing como en Berkeley... Mis primeras introducciones a la escena consistieron en ensayos sobre arte y cultura a través del presidente Mao".⁷

Como Tajima recuerda, las películas asiático/norteamericanas no limitaban su lucha a las fronteras de los Estados Unidos, ya que tomaban de una serie de pensadores y movimientos revolucionarios de todo el mundo como Mao Zedong y Ho Chi Minh. En tándem con la emergencia de la lucha transnacional contra el imperialismo norteamericano, el cine y video asiático/norteamericano también tuvo su inicio a partir de las influencias del movimiento del Tercer Cine en Latinoamérica que, como nota Tajima, "emergió en el mismo clima político y con una ideología similar que la de los cineastas afroamericanos, latinos y nativo-americanos, influenciados por las variantes del movimiento por un Tercer Cine en América Latina..."⁸ De este modo, las películas asiático/norteamericanas surgieron a partir de una resistencia a la imagen dictada colonialmente, y a las condiciones materiales que dieron forma a sus desplazamientos, encarcelaciones y explotaciones.

Despertares globales: los comienzos del cine asiático/norteamericano

Como discute Mimura, el cine asiático/norteamericano tiene un linaje directo con el Tercer Cine, y la teoría y la praxis antiimperialista que dio origen al movimiento. Se basa en gran medida en las teorías del sociólogo marxista Stuart Hall, en particular en la noción de Hall de centralizar lo "local emergente" de las "nuevas etnias". Mimura describe:

Al privilegiar lo local emergente, Hall despliega la etnicidad para reescribir la diferencia contra la clausura fatalista en

la que el tercer mundo y sus sujetos pueden ser representados solamente como víctimas y no como actores sociales involucrados en la reconstrucción de la historia.⁹

Mimura aplica la idea de Hall de "local emergente" al radical comienzo de la identidad panétnica asiático norteamericana, como así también a las identidades en diáspora en general. Articula que la identidad asiático/norteamericana fue creada por necesidad para movilizarse contra la integridad del Estado nación colonial que había consolidado la identidad del privilegiado sujeto occidental cis heterosexual. Por lo tanto, Asia/Norteamérica nunca fue un proyecto político que haya intentado reclamar su aceptación en norteamérica; trató de dismantelar su legitimidad.

Mimura también describe cómo el Tercer Cine y las películas asiático/norteamericanas tuvieron su comienzo dual durante el ajuste de cuentas político tricontinental contra el colonialismo, imperialismo y neoliberalismo a finales de la década de 1960 y comienzos de la década de 1970. Escribe: "Directamente relacionado a o inspirado por los movimientos 'tricontinentales' anticoloniales y nacionalistas en América Latina, África y Asia, el Tercer Cine fue una fuerza generadora de la conceptualización y formación del cine independiente asiático/norteamericano en la década de 1970, y los centros de medios comunitarios que han sostenido su desarrollo y crecimiento desde entonces"¹⁰. En otras palabras, el Tercer Cine y su compromiso con la lucha política socialista asentaron las bases históricas y teóricas sobre las cuales emergió el discurso cinematográfico asiático/norteamericano. Por lo tanto, "el cine asiático norteamericano ya no puede ser 'solamente' una película hecha por un asiático norteamericano, ni 'solamente' una historia en la que hay asiáticos norteamericanos, o 'solamente' el

tema asiático norteamericano. De alguna forma tiene que ser algo más"¹¹. Para los asiático/norteamericanos, el discurso cinematográfico a menudo se centra alrededor de reivindicaciones liberales de la representación, o alrededor de la diversidad en los elencos o la falta de ella. Pero al revitalizar los orígenes antiimperialistas del cine asiático/norteamericano, podemos comenzar a abordar una cuestión diferente: ¿Cómo podrían servir las películas, la realización cinematográfica y el visionado de films como herramientas de educación política?

Considerando que vivimos en una época de extrema sinofobia y orientalismo, donde el imperio estadounidense se ha obsesionado con etiquetar a la China comunista, Corea del Norte y Vietnam como amenazas políticas, los medios norteamericanos han utilizado propaganda anticomunista para fabricar consentimiento alrededor de seguir colocando bases militares en el Pacífico asiático. Los miembros de la diáspora asiática debemos preguntarnos cuál es nuestro compromiso con nuestros países natales y nuestro pueblo, no con este país. Debemos utilizar el cine para educar a las masas, para contrarrestar la creencia de que el Pacífico asiático está plagado de áreas de desechos de pruebas nucleares, turismo, bases militares, tráfico sexual y guerra.

Como podremos ver observando hacia atrás, el origen del cine asiático/norteamericano comenzó en centros artísticos pequeños que se enfocaban particularmente en la realización de documentales tales como Visual Communications (VC) en Los Ángeles y Asian CineVision (ACV) en la ciudad de New York. Esperemos que estas dos organizaciones puedan dar cuenta de que las películas asiático/norteamericanas tuvieron su origen en la lucha antiimperialista.

Visual Communications hacia una praxis socialmente comprometida

Comprometido socialmente con los movimientos anti guerra y anti capitalistas, Visual Communications se formó a comienzos de la década de 1960 por un grupo de estudiantes de grado de la Universidad de Los Ángeles (UCLA): Robert Nakamura (conocido como el padrino del cine asiático/norteamericano), Duane Kubo, Alan Ohashi y Eddie Wong. La mayoría de los miembros fundadores eran estudiantes de la escuela de cine alternativa de la UCLA, Ethno-Communications, que era la única escuela alternativa de medios en toda la nación. Alan Hondo recuerda, "Lo que teníamos en común es que queríamos trabajar juntos y queríamos hacer un tipo de producciones que sirvieran a la comunidad. Pero aparte de esto, había un rango muy amplio, teníamos personas que eran marxistas-leninistas, teníamos personas que eran activistas comunitarios... el hecho de que fuéramos tan diferentes hacía todo mucho más emocionante" ¹².



Figura 1. Yuji Ichioka, que enseñó en la primera clase de estudios asiático norteamericanos en la Universidad de California Los Ángeles (UCLA), habló en una marcha de asiático norteamericanos por la paz en Los Ángeles el 17 de enero de 1970. [Cortesía de la sala de redacción de UCLA.]

Como Tajima documenta, Ethno-Communications emergió gracias a las movilizaciones lideradas por un grupo multiracial llamado Media Urban Crisis Committee (abreviado 'Mother Muccers').¹³ No fue hasta que los estudiantes realizaron protestas generalizadas, como sentadas, que la UCLA finalmente permitió la creación del programa de medios de Ethno-Communications.

Durante los primeros años de Ethno-Communications se le permitió a los estudiantes decidir su propio plan de estudios, contratar a sus propios instructores e incluso supervisar las admisiones, haciendo del programa una especie de sitio experimental para ensayar la democracia en las aulas. Como organización que arraigó sus luchas en el transnacionalismo, VC también estaba altamente influenciada por la lucha contra la guerra norteamericana en el Vietnam comunista. Como respuesta política, Visual Communications adoptó el acrónimo "VC" como un homenaje al Viet Cong.¹⁴

Muchos estudiantes de Ethno-Communications, de los cuales una gran mayoría se convirtieron en líderes en los medios de comunicación étnico-raciales, fueron influenciados por los pioneros del Tercer Cine. Por ejemplo, algunas de las primeras películas asiático/norteamericanas como *Cruisin' J-Town* de Duane Kubo (1972) y *Fall of the I-Hotel* de Curtis Choy (1982) utilizaron una estética que se asemejaba a la mirada imperfecta y no comercial que Julio García Espinosa acuñó como "cine imperfecto". En lugar de curar películas visualmente refinadas, los cineastas asiático/norteamericanos estaban más preocupados por exponer las brutalidades del imperio estadounidense como sus prácticas imperialistas y carcelarias.

A menudo, estas películas capturaban los gestos íntimos y profundamente fracturados provocados por las guerras en Asia lideradas por los Estados Unidos, la migración forzada y el desplazamiento de los trabajadores asiático/norteamericanos y la gentrificación. Grabaciones realizadas cámara en mano unidas a la voz en off reflexiva del autor eran prácticas comunes en las películas documentales asiático/norteamericanas de los 60 y 70, muchas de las cuales se hicieron sin presupuesto.

A pesar de que el cine asiático/norteamericano finalmente dió un giro más comercial durante los años 90, algunas películas como *Nisei Soldier: Standard Bearer for an Exiled People* de Loni Ding (1984) y *Homes Apart: Korea* de Christine Choy (1991) continuaron el legado de las películas asiático/norteamericanas como obras inherentemente polémicas enraizadas en la lucha antiimperialista. Por ejemplo, *Homes Apart* de Choy documenta cómo la guerra anticomunista liderada por Estados Unidos en Corea llevó a que el país se dividiera en dos, con familias separadas por décadas. La película permite a la audiencia ser testigo crítico, donde nuestro compromiso va más allá de ser espectadores, y vemos como aquellas imágenes contenidas en el archivo revelan ser destellos de un presente honesto en vez de capturas distantes del pasado. Las películas asiático/norteamericanas que resisten las afirmaciones de diversidad y representación como antídotos al imperio estadounidense nos ayudan a ver, o quizás a empezar a ver, de qué modo la relación entre pasado y presente, entre generaciones de linajes ancestrales no está lejos ni olvidada, sino dolorosamente cerca.

Tajima continúa elaborando acerca de la conexión entre el Tercer Cine y el cine asiático/norteamericano:

En términos formales, las películas asiático norteamericanas de los años 60 y 70 eran a menudo crudas por necesidad e incluso

de modo consciente. Los cineastas políticos despreciaban la noción de "cine perfecto" que Julio García Espinosa describió en su ensayo de 1969, "Por un cine imperfecto". Hoy en día el cine perfecto, técnica y artísticamente magistral-- es casi siempre un cine reaccionario," escribió García Espinosa. La ideología anti-impecable influyó al movimiento artístico en su totalidad [...] de este modo, es un error atribuirle a la calidad tosca del cine asiático norteamericano algo técnicamente desordenado o inmaduro solamente. Los cineastas tomaron estas nuevas formas culturales asiático norteamericanas en su estado puro, y avanzaron rápidamente hacia su construcción integral.¹⁵

En consonancia con las influencias políticas del Tercer Cine, el cine asiático/norteamericano también buscaba utilizar los documentales de bajo presupuesto como espacios de movilización política. En sus primeros años, VC era una organización de base de servicio completo en la que sus documentales se realizaban y proyectaban en centros comunitarios y escuelas. Okada relata que "VC estaba dedicado a un cine ideológico, anticapitalista, populista y obrero, como otros movimientos cinematográficos de cambio social de la historia. La postura anti-arte de VC era llevada a la práctica a través de su intervención ideológica sobre las nociones de cine arte y cine comercial, en especial sobre la noción de autoría"¹⁶. Muchos cineastas también practicaban un método de creación cinematográfica no jerárquico y colectivo, una praxis inspirada directamente en el Tercer Cine. El cofundador de VC; Rob Nakamura cuenta que VC era una compañía productora comunitaria. "Trabajábamos como colectivo. Es por eso que en muchas de las primeras películas no verán líneas de créditos a excepción de aquellas personas que no estaban en VC. No verás 'dirigido por' ni nada de eso, eso era parte de la cuestión colectiva."¹⁷ Como lo demuestra VC, el cine asiático/norteamericano se originó como resistencia cultural y

creatividad, y era una práctica comprometida socialmente que buscaba dismantelar las relaciones de trabajo capitalistas.



Figura 2. Miembros de Visual Communications (de izquierda a derecha Alan Kindo, Duane Kubo, and Eddie Wong, preparándose para filmar una escena de la película de VC *I Told You So* (1973). [Cortesía de Visual Communications.]

La educación jugó un rol fundamental durante los años formativos del cine y video asiático/norteamericano. Ya sea para proyectar películas políticas en una organización comunitaria o en una clase universitaria de estudios étnicos, educar a la comunidad asiático/norteamericana era el objetivo común. Aunque no está claro si VC seguía directamente los principios de la praxis para el Tercer Cine de Solanas y Getino, aún así participaban de estrategias de distribución cinematográfica comunitarias que contrarrestaban la comercialización de los medios. VC creaba películas educativas para estudiantes de primaria, hacía libros de cuentos y distribuían literatura y materiales a los jóvenes asiático/norteamericanos, todo esto en nombre de deshacer los mitos y las ficciones orientalistas.

Los primeros films asiático-americanos: *Manzanar* (1972) y *Wong Sinsang* (1971)

Dos de las primeras películas producidas por Visual Communications fueron documentales: *Wong Sinsang* (1971) de Eddie Wong y *Manzanar* (1972) de Robert Nakamura. "La demanda de los dos films fue inmediata," recuerda Ron Hirano, "y su distribución fue un servicio importante realizado por VC en el momento... gran parte de la demanda de películas provenía de programas de estudios asiáticos/norteamericanos y escuelas públicas, era natural que VC se centrara en las aplicaciones educativas de su material".¹⁸

Manzanar de Nakamura es en parte un documental expositivo, en parte un ensayo de viaje, y es conocido por ser el primer documental sobre los campos de internamiento. El 7 de diciembre de 1941, Japón bombardeó la base americana en Pearl Harbor, una base militar estadounidense situada en las afueras de Hawaii. El ataque impulsó al presidente Franklin Roosevelt a legislar la Orden Ejecutiva 9066, que autorizaba al personal militar estadounidense a sacar por la fuerza a los japoneses/norteamericanos de sus lugares de asentamiento y colocarlos en campos de concentración estadounidenses dentro de las regiones desoladas de la nación. Con los temores domesticados por la seguridad nacional, exacerbados aún más por la propaganda orientalista, finalmente 120.000 japoneses/norteamericanos fueron encarcelados en base a su racialización.

Entristecido por un dolor nostálgico, Nakamura recuerda sus emociones al crecer en un campo de concentración. Cuando tenía solo seis años lo trasladaron a la fuerza al campo de concentración en Manzanar, California -uno de los diez campos de concentración estadounidenses para japoneses/norteamericanos- junto con su madre y su padre. En el documental, realiza la narración sobre temblorosas filmaciones del desolado campo yuxtapuestas con fotografías de internos japoneses/norteamericanos. De forma pensativa, la

película de Nakamura no se preocupa tanto por la estética formal de la realización documental, sino más bien por el acto de preservar y conmemorar las tragedias de la relocalización forzada de su familia y comunidad. La presencia de la pérdida acecha el cortometraje de 16 minutos, como narra Nakamura: "Realmente no puedo recordar nada, sólo vagas impresiones, sentimientos, olores y sonidos".¹⁹

Anteriormente, el gobierno de los EE. UU. había restringido el uso de fotografías entre los internos japoneses/norteamericanos, sometiendo sus experiencias a un olvido de archivo. Nakamura intenta deshacer el silencio público que rodea al internamiento japonés, a menudo refiriéndose al gran monumento de piedra blanca en Manzanar. Las imágenes de platos y vasos rotos también simbolizan los residuos de una comunidad ahora destrozada, desplazada y abandonada, y en última instancia plantean la pregunta: ¿Qué se necesitaría para que estos traumas sean enmendados?



Figura 3. Monumento en Manzanar, de *Manzanar* (Robert Nakamura, 1972).

Con un compromiso político similar, Eddie Wong documenta la vida de su padre, un lavandero chino, en su corto *Wong Sinsaang* (1971). La película comienza con la exposición de un negocio de lavandería chino, seguida por el padre Wong sentado y leyendo el periódico, fumando un cigarrillo. Wong luego corta a filmaciones de lavadoras, retratando la sosa monotonía de trabajar como un asalariado explotado. Filmadas en blanco y negro, las películas de Wong intentan evocar las insípidas consecuencias del capitalismo. Mientras vemos tomas del padre trabajando en la lavandería escuchamos la narración de Wong inserta en la banda sonora, criticando al capitalismo y la empobrecida posición de su padre como lavandero, quien debe hacer los trabajos domésticos para las familias blancas. Las aburridas imágenes textuales de la película, yuxtapuestas con las críticas de Wong, buscan rechazar la romantización de una sociedad de clases multicultural en Estados Unidos. Dando un giro experimental, Wong repite el audio de un intercambio entre su padre y un cliente en secuencias posteriores, evocando la seca repetición de la vida de su padre. Al describir sus motivaciones para hacer *Wong Sinsaang* (1971), Eddie Wong comparte:

En ese momento, acababa de terminar de leer *La autobiografía de Malcolm X* y comencé a entender un poco más sobre lo que se suele llamar "relaciones coloniales", en las que las personas colonizadas se relacionan con sus padres de una manera muy poco natural. Los ven a través de los ojos de los opresores. Y en este caso fue mi padre a quien vi como alguien que fue servil la mayor parte de su vida, teniendo que lidiar con clientes blancos que a menudo podían ser verbalmente abusivos. Y entonces, literalmente, vi [mi] película como alguien que reexaminaba su relación con su propio padre y trataba de explicar que esta persona, más allá del estereotipo,

tenía una vida completamente diferente que la mayoría de la gente nunca vería.²⁰

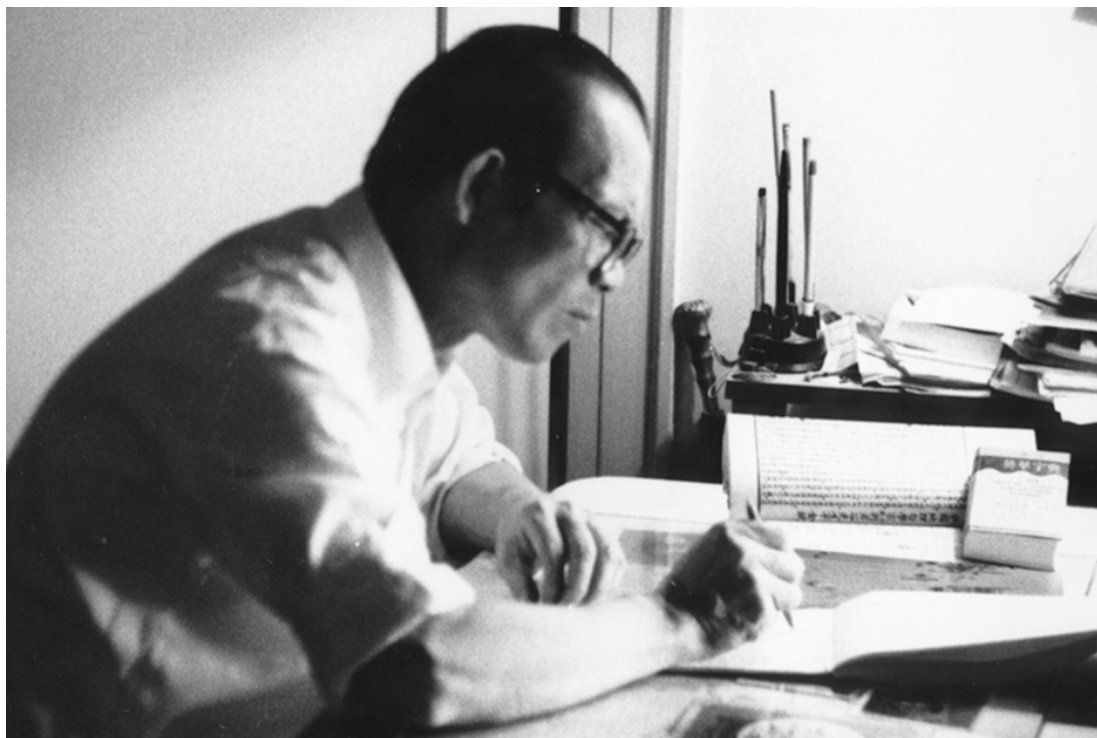


Figura 4. El padre de Eddie Wong, Frank Wong, trabajando en la lavandería familiar, tomada de *Wong Sinsang* (Eddie Wong, 1972). [Cortesía de Visual Communications.]

Siguiendo las producciones de *Manzanar* y *Wong Sinsang*, VC hizo tanto documentales como películas narrativas similares, incluyendo *Wataraidori: Birds of Passage* (1975), *Pieces of a Dream* (1974), *Cruisin' J-Town* (1975), y *Hito Hata: Raise the Banner* (1980). Estas películas fueron a menudo trabajos hechos por amor al arte, ya que la financiación para la producción cinematográfica resultó escasa. Estas también fueron obras colectivas, como señala Okada: "La producción de Visual Communications a mediados de los setenta desarrolló más plenamente la idea de colectividad a través de un modelo de realización cinematográfica comunitaria que reemplazó intencionalmente la función del autor individual por la de la autoría institucional".²¹

Aunque VC comenzó como un colectivo anticolonial y antiimperialista, dio un giro más comercial en la década de 1980. La creciente comercialización de películas asiáticas/norteamericanas se debió en gran parte a limitaciones materiales, ya que muchos cineastas tuvieron que ampliar su audiencia y sus redes para mantener su carrera. A medida que más cineastas asiáticos/norteamericanos buscaban ampliar su audiencia, la estética del cine "imperfecto" se volvió menos prominente, lo que significó que la perfección técnica se convirtiera en una prioridad mayor que la democratización de la producción de medios.²² A pesar de estas limitaciones materiales, VC sigue siendo una organización activa en la actualidad, que mantiene un enfoque de los medios de comunicación centrado en la comunidad.

Asian CineVision y cuestiones de estética asiática/norteamericana

Al mismo tiempo que Visual Communications comenzaba en Los Ángeles, Asian CineVision (ACV) se constituía en la ciudad de Nueva York en 1975 con la misma devoción social por ayudar a la comunidad asiático/norteamericana a través de la educación política y la producción cultural. Si bien Ethno-Communications fue crucial en proporcionar material generativo y reconocimiento ideológico antiimperialista a los fundadores de Visual Communications, el Basement Workshop en Nueva York "proporcionó el marco inicial para ACV... ya que [compartieron] la búsqueda de una perspectiva anticapitalista, antirracista y tercermundista del movimiento asiático-norteamericano"²³.

Asian CineVision comenzó a través de la colaboración de los activistas de base de los medios de comunicación Peter Chow, Danny Yung, Thomas Tam y Christine Choy. De manera similar a las comunicaciones visuales y las

etnocomunicaciones, Asian CineVision buscó incorporar historias, cineastas y arte asiático/norteamericano en un panorama mediático que, de otro modo, estaría desprovisto de historias asiáticas/norteamericanas. En particular, ACV era culturalmente famoso por sus servicios en el barrio chino de Nueva York, donde programaron Chinatown Community Television (CCTV), la primera programación de noticias en chino por cable. ACV también fue fundamental en la configuración de la escena cinematográfica asiática/norteamericana independiente a través de su revista de artes literarias, *Bridge*, que suspendió la publicación en 1986 y fue reemplazada por la más contemporánea *CineVue*. *Bridge* tenía como objetivo conectar a las comunidades asiáticas a escala transnacional, con un enfoque particular en China y su diáspora. Con su primera publicación en 1971, *Bridge* era solo una de las tres publicaciones asiático/norteamericanas en ese momento, siendo las otras dos *Gidra* y *Amerasia*. ACV también acogió el Festival Internacional de Cine Asiático/Norteamericano (AAIFF), que fue el primer festival de cine dedicado al cine y video asiático/norteamericano. Su primer festival se celebró en febrero de 1978 en el Lower East Side de Manhattan, y la programación estuvo compuesta por numerosos documentales, cortometrajes y películas de vanguardia.²⁴ Aunque ninguna de estas películas podría ser clasificada como propias del Tercer Cine, el acto de consolidar un sitio alternativo centrado en la comunidad para la distribución de los medios fue crucial para educar y politizar a la comunidad asiática/norteamericana local. ACV había abierto las puertas a un método alternativo completamente nuevo de distribución de cine asiático/norteamericano.

Capturando el desplazamiento en *Fall of the I-Hotel* (1983) de Curtis Choy

Una de las producciones más atractivas de Asian CineVision fue el documental políticamente cargado de Curtis Choy, *Fall of the I-Hotel*, que registra el enfrentamiento entre la policía militarizada y los ancianos y ancianas filipinx que fueron desalojados por la fuerza de su residencia en el International Hotel en San Francisco. Mientras los inversores inmobiliarios avalaban proyectos de gentrificación en Manilatown, les filipinx y sus aliados buscaron proteger uno de los últimos hoteles de filipinos en Manilatown. Filmado a lo largo de varios años durante la década de 1970, el documental se basa, para dar forma al desarrollo narrativo de la película, en entrevistas orales a los inquilinos del I-Hotel, a los aliados de la comunidad y a los inversores inmobiliarios.



Figura 5. Policía militarizada frente al International Hotel, imagen tomada de la película de Curtis Choy *Fall of the I-Hotel* (1983).

Fall of the I-Hotel comienza con tomas extendidas de un edificio demolido, con carteles que dicen "El alquiler es un robo" y "Desaloja a tu propietario". Choy luego corta a una entrevista con un inquilino manong: "Esta es mi casa desde hace mucho tiempo. Desde que llegué aquí desde Filipinas en 1926... la mayor parte de mis años en Estados Unidos los pasé en este hotel, por lo que es mi hogar. Centrándose en las voces de los manongs, el documental de Choy describe una red activa y depredadora de inversores inmobiliarios y trabajadores encargados de hacer cumplir la ley en San Francisco. Lo que alguna vez fue un Manilatown de diez cuadras lleno de clubes nocturnos, salas de boxeo y restaurantes, se redujo finalmente a una cuadra, siendo el I-Hotel uno de los ocho hoteles restantes. Después de que los inversores y los políticos emitieran órdenes de desalojo para los inquilinos manong, se produjo una batalla de más de nueve años en la que los organizadores y miembros de la comunidad filipinx participaron en protestas y procedimientos de desalojo. Finalmente, el 4 de agosto de 1977, los manongs fueron expulsados a la fuerza de sus hogares por unos 400 policías militarizados. Los policías usaron escaleras dispuestas sobre camiones de bomberos para trepar por los pisos de los apartamentos e irrumpir usando mazas, donde luego rompieron las instalaciones, robaron posesiones y sacaron a la fuerza a muchos ancianos manong a la calle.

Choy documenta hábilmente el conflicto creciente y la urgencia de la escena, centrándose en los gritos de más de 2000 activistas de la comunidad mientras creaban un muro en defensa del hotel. Intensificada por la tensión política, la secuencia final de la película está plagada de similitudes con la

estética del Third Cinema, como escribe Mimura: "No está claro hasta qué punto, si es que hubo alguno, *Fall of the I-Hotel* estuvo directamente influenciado por obras anteriores de Third Cinema. Sin embargo, varias de sus características formales y temáticas resuenan sorprendentemente con las estrategias y el estilo de muchos documentales del Tercer Cine: en particular, la sensación de inmediatez y urgencia política en cada fotograma (en contraste con la retórica típicamente más relajada e introspectiva característica de gran parte de los trabajos de Visual Communications).²⁵

Choy dirige magistralmente el dramático enfrentamiento entre la policía y los manifestantes, prolongando la noche del desalojo con una escena especulativa y poética. De manera fantasmal, una cámara viaja a través de los pasillos deshabitados del I-Hotel, con luces tenues que tragan el pasillo casi a oscuras. A medida que la cámara avanza, en mano y temblorosa, escuchamos la narración de Able Robles:

International Hotel. Donde los filipinos viejos y jóvenes viven, pasan el rato y deambulan todo el día. Como carabaos en el barro. Estampa manong de cuerpos marrones en la pared. Me empujan hacia adentro. Cobran vida... me sumerjo profundamente en el sótano oscuro, debajo de Kearney Street, Manilatown... cementerio de un silencio abrasador. Manong, escucho tus largas, largas historias. El viento de Kearney Street, Manilatown atraviesa tu fina manta... Los filipinos se dispersan por todas partes. Caras morenas apiladas. Moviéndose como sombras en los árboles. Entradas de hormigón, salones de pool, barberías... en la calle Kearney, en lo profundo, en el corazón de Manilatown.²⁶

La secuencia termina con la apertura de una ventana de vidrio, dejando entrar los sonidos de los manifestantes que cantan: "No nos moveremos". A medida que llegan policías en

caballos y vehículos, las tensiones escalan con el aumento de las sirenas y los cánticos. La cámara comienza a moverse con más caos, a menudo acercándose y alejándose en un movimiento frenético. Gritos elevados ponen en primer plano un tono de desorden confuso, todo mientras escuchamos a los reporteros narrando el proyecto de gentrificación carcelaria en cuestión. "Puedo ver que Estados Unidos es cruel", afirma Wahat Tampao (un inquilino manong) al final del documental. "Creo que la ley debería dar un paso [permitiendo] que las personas pobres tengan viviendas de bajos ingresos en todos los estados. Eso es lo que quiero. Eso es lo que quiere la gente pobre".²⁷

Al cierre del documental vemos imágenes de trabajadores de la construcción destruyendo el hotel. Rodeando el proyecto de gentrificación hay murales filipinxs y peatones, que muestran cómo la comunidad filipinx continúa prosperando a pesar de sus desplazamientos, pero ¿a qué costo?

***Chan is Missing* (1982) de Wayne Wang y el giro estético comercial**

Más comercial en su enfoque, *Chan is Missing* (1982) de Wayne Wang documenta los desplazados sentimientos de ser chino en Estados Unidos a través de una forma neo-noir. Desde el comienzo, el desaparecido Chan Hung impulsa el misterio subyacente de la trama. El taxista chino, Jo, y su sobrino, Steve, buscan a Chan en el Barrio Chino de San Francisco, recorriendo centros comunitarios, cocinas y condominios en el camino. Su viaje contrarresta las representaciones popularizadas hollywoodenses del Barrio Chino como en *Rush Hour* (2001), y en su lugar, anima retratos diarios de habitantes chinos/norteamericanos. A medida que la película avanza en lo que inicialmente parece un final sin forma, pronto nos damos cuenta de que la ausencia de Chan no importa

tanto como lo que la gente percibe de él. De una manera introspectiva similar a *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, todos parecen tener una idea diferente de quién es exactamente Chan Hung. Pronto nos damos cuenta de que Chan es una metáfora de la difusa e indeterminada identidad china/norteamericana y las ficciones estereotipadas que dan lugar a su visibilidad.

Como escribe Peter Feng: "La película *Chan Is Missing* (1981) anunció que los estadounidenses de origen asiático podrían ser artistas, podrían ser cineastas comerciales y podrían apoyar el cine asiático norteamericano, así como comercializar con éxito películas asiático norteamericanas a audiencias más amplias".²⁸ Realizada a principios de los años ochenta, *Chan is Missing* marcó un cambio lineal desde la realización de documentales asiáticos/norteamericanos orientados a la transformación social, hasta la realización de largometrajes comerciales independientes del segundo cine.

Casi al mismo tiempo, VC produjo su propio largometraje titulado *Hito Hata: Raise the Banner* (1980), que fue una saga multigeneracional sobre japoneses/norteamericanos cuyas comunidades fueron desplazadas por la fuerza, gentrificadas y abusadas por las leyes laborales. *Hito Hata* fue un texto visual para el cambio social, mientras que *Chan is Missing* fue una película de arte y ensayo que exploró la identidad chino/norteamericana de una manera separada de las condiciones materiales. El crítico de cine y programador del Festival Internacional de Cine Asiático/Americano (AAIFF, por sus siglas en inglés), Daryl Chin, calificó a *Hito Hata* como un "proyecto grupal: es digno, noble, edificante y aburrido como el infierno. No tiene un soplo de "personalidad" o de visión artística genuina... Aquí, todos estos activistas de los medios de comunicación asiático/norteamericanos pensaron que algo como *Hito Hata* iba a ser el "logro" asiático norteamericano, y no lo fue, fue esa maldita extravagante, experimental y

personal *Chan Is Missing*. ¡Pon eso en tu pipa de la paz y fúmatelo!".²⁹

A medida que *Chan is Missing* ganaba terreno en los festivales de cine, el cine asiático/norteamericano viró hacia el ámbito comercial. Teniendo en cuenta que la creación de *Hito Hata* por parte de VC, "estuvo cerca de destruir VC", los cineastas asiáticos/norteamericanos vieron la insostenibilidad de crear largometrajes para el cambio social. A principios de la década de 1980, los cineastas asiáticos/norteamericanos comenzaron a ampliar sus audiencias para obtener financiamiento, lo que significa que las películas asiáticas/norteamericanas se volvieron más institucionalizadas. Tajima invoca específicamente el manifiesto de Getino y Solanas al describir el cine asiático/norteamericano durante la década de 1980:

La alternativa significó un paso adelante en la medida en que exigió que el cineasta fuera libre de expresarse en un lenguaje no estandarizado y en la medida en que fuera un intento de descolonización cultural. Pero tales intentos ya han alcanzado o están a punto de alcanzar los límites exteriores de lo que permite el sistema. El cineasta del Segundo Cine ha quedado "atrapado dentro de la fortaleza", como dijo Godard, o va camino de quedar atrapado³⁰.

De hecho, con el aumento de la comercialización del cine asiático/norteamericano, el movimiento cinematográfico anticolonial quedó "atrapado". Lo que inicialmente comenzó como una práctica cinematográfica socialmente comprometida, eventualmente dio paso a lugares convencionales y financiadores sin fines de lucro que cooptaron el trabajo de creativos asiáticos/norteamericanos. Con las estructuras corporativas de finanzas y distribución, la naturaleza misma de las películas asiático/norteamericanas había cambiado. Pero

a pesar de estas probabilidades, las películas asiático/norteamericanas continuaron persistiendo en las décadas siguientes, ofreciendo críticas reflexivas, fundamentales, de las fuerzas que dan forma a sus (nuestras) historias.

Conclusión

A través de métodos de filmación de guerrilla, el Tercer Cine infundió voluntad en la gente. Corrigió la memoria popular y colectiva para que la gente pudiera recordar, a través de la imagen, las atrocidades del imperialismo estadounidense y el neoliberalismo en toda América Latina. El Tercer Cine fue también una praxis exigente que reivindicó una estética cinematográfica imperfecta y también cuestionó las relaciones laborales del proceso de realización de películas en conjunto, allanando el camino para un método de producción y distribución anticapitalista y no jerárquico.³¹ Las películas asiático/norteamericanas no solo se inspiraron en la estética anti-impecable del Tercer Cine, sino también en los principios dedicados de la realización de películas sin jerarquías.³² Aunque el cine y el video asiático/norteamericanos no son películas del Tercer Cine, ambos son movimientos políticos socialmente comprometidos con un grito compartido de acción contra el colonialismo, el imperialismo, el militarismo y, en gran parte, el imperio, y este compromiso político compartido es lo que debemos recordar como linaje selectivo a partir del cual elegimos construir un presente.

Bibliografía

- Feng, Peter (2002), *Identities in Motion: Asian American Film and Video*, Duke University Press. Durham, North Carolina.
- Kang, Laura Hyun Yi (2002), *Compositional Subjects: Enfiguring Asian/American Women*, Duke University Press. Durham, North Carolina.
- Maeda, Daryl Joji (2016), "The Asian American Movement," *The Oxford Handbook of Asian American History*, edited by David K. Yoo and Eiichiro Azuma. Oxford University Press. Oxford, United Kingdom.
- Mimura, Glen M (2009), *Ghostlife of Third Cinema: Asian American Film and Video*, University of Minnesota Press. Minneapolis, Minnesota.
- Okada, Jun (2015), *Making Asian American Film and Video: Histories, Institutions, and Movements*, Rutgers University Press. New Brunswick, NJ.
- Solanas, Fernando and Getino, Octavio (1969), "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World," *Cinéaste*, Vol. 4, No. 3, *Latin American Militant Cinema (Winter 1970-71)*, pp. 1-10.
- Tajima-Peña, Renee (1991), "Moving the Image: Asian American Independent Filmmaking 1970-1990", in *Moving the Image: Independent Asian Pacific American Media Arts*, edited by Russel Leong, *UCLA Asian American Studies Center Press*, pp. 14-28.

Teshome, Gabriel (1982), *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. University of Michigan Press. Ann Arbor, Michigan.

Wayne, Mike (2001), *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, Pluto Press. London, United Kingdom.

Filmografía

Choy, Curtis (1983), *Fall of the I-Hotel*, Asian CineVision (New York), 58 min.

Dong, Arthur (1990) *Claiming a Voice*, Deep Focus Productions (California), 59 min.

Nakamura, Robert and Kubo, Duane (1980) *Hito Hata: Raise the Banner*, Visual Communications (California), 90 min.

Nakamura, Robert (1972) *Manzanar*, Visual Communications (California), 16 min.

Wang, Wayne (1982) *Chan is Missing*, Asian CineVision (New York), 80 min.

Wong, Eddie (1971) *Wong Sinsang*, Visual Communications (California), 12 min.

Notas

1 Mi elección de insertar una barra entre "asiático" y "norteamericano" proviene del enfoque que hace Laura Hyun Yi Kang para diferenciar a los "asiáticos" del estado norteamericano. Ella configura a las "mujeres asiático/norteamericanas" como una "abreviatura diacríticamente incómoda de las presiones culturales, económicas y geopolíticas de lo continental (asiático), lo nacional (norteamericano) y lo racial-étnico (asiático americano) a medida que pesa sobre ellas una ontología de género implícitamente más sólida (mujeres)". Desde el análisis de Yi Kang vemos a Asia/Norteamérica como un intento de desatar a los "asiáticos" de las fastidiosas disciplinas de documentación, categorización y vigilancia impuestas por el estado norteamericano. Coincidiendo con el rechazo de Yi Kang a poner a los "asiáticos" en la frontera con "norteamérica", prefiero usar la identidad asiático/norteamericana para incentivar una posibilidad alternativa de identificación y producción de conocimiento para los asiático/norteamericanos. Una en la que nuestra práctica creativa tenga un efecto desestabilizante mediante el cual el cine asiático/norteamericano tenga el potencial continuo de disputar la legitimidad del estado-nación norteamericano en su conjunto.

2 Hyun Yi Kang, *Compositional Subjects: Enfiguring Asian/American Women*, 72.

3 Peter Feng, *Identities in Motion: Asian American Film and Video*, (Durham, NC: Duke University Press, 2002), 24.

4 Daryl Joji Maeda, "The Asian American Movement," in *The Oxford Handbook of Asian American History*, editado por David K. Yoo y Eiichiro Azuma, (Oxford, UK: Oxford University Press, 2016).

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Renee Tajima-Peña, "Moving the Image: Asian American Independent Filmmaking 1970-1990" in *Moving the Image: Independent Asian Pacific American Media Arts*, editado por Russel Leong, (Los Angeles, CA: UCLA Asian American Studies Center, 1991), 14.

9 Glen M. Mimura, *Ghostlife of Third Cinema: Asian American Film and Video*, (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2009), 20.

10 Ibid., xviii.

11 Ibid., xxi.

- 12 *Claiming a Voice*, dirigida por Arthur Dong (Los Angeles, CA: DeepFocus Productions, 1990), Vimeo.
- 13 Mimura, *Ghostlife of Third Cinema: Asian American Film and Video*, 37.
- 14 Tajima, "Moving the Image: Asian American Independent Filmmaking 1970-1990," 14.
- 15 Ibid., 21.
- 16 Okada, *Making Asian American Film and Video: History, Institutions, Movement*, 16.
- 17 Ibid., 22.
- 18 Ron Hirano, "Media Guerrillas" en *Counterpoint: Perspective on Asian America*, editado por Emma Gee, (Los Angeles, CA: UCLA Asian American Studies Center, 1976), 297.
- 19 *Manzanar*, dirigida por Robert Nakamura (Los Angeles, CA: Visual Communications, 1972), Vimeo.
- 20 *Claiming a Voice*, dirigida por Arthur Dong, 1990.
- 21 Okada, *Making Asian American Film and Video: History, Institutions, Movement*, 22.
- 22 Tajima, "Moving the Image: Asian American Independent Filmmaking 1970-1990," 23.
- 23 Okada, *Making Asian American Film and Video: History, Institutions, Movement*, 26.
- 24 Ibid., 27.
- 25 Mimura, *Ghostlife of Third Cinema: Asian American Film and Video*, 42.
- 26 *Fall of the I-Hotel*, dirigida por Curtis Choy. (New York City, NY: Asian CineVision, 1983), Vimeo.
- 27 Ibid.
- 28 Feng, *Identities in Motion: Asian American Film and Video*, 151.
- 29 Okada, *Making Asian American Film and Video: History, Institutions, Movement*, 31.
- 30 Tajima, "Moving the Image: Asian American Independent Filmmaking 1970-1990," 22.
- 31 Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982), 23.
- 32 Mimura, *Ghostlife of Third Cinema: Asian American Film and Video*, 38.