

# Cuatro notas sobre el cine en el Caribe

Juan Antonio García Borrero

La historia del cine Caribeño, al igual que la de las otras expresiones estéticas del área, carece hoy de una formulación precisa. Si el estudio de las artes plásticas en el Caribe, por ejemplo, ha tropezado con la ausencia de una sistematicidad que vea al objeto de investigación como parte de un todo, y no como hechos aislados que se revelan a los ojos de un curioso, casi siempre proveniente del «Primer Mundo», puede aducirse lo mismo de la gestión cinematográfica.



Sin embargo, a diferencia de las manifestaciones pictóricas o literarias, que ya gozan de toda una tradición, el fenómeno de «lo cinematográfico» en el Caribe es más bien reciente. Su interés, desde el punto de vista historiográfico, comienza a revelarse hacia los años setenta del siglo XX, luego que películas como *The Harder They Come* (1972) de Perry Henzell(1), *Haití, el camino de la libertad* (Ayití, Min Chimin Libete/ 1974) de Arnold Antonin, o *Rue Cases Negres* (1981) de Euzhan Palcy, se dan a conocer en el mundo, y exponen un punto de vista diferente al lugar común que las producciones metropolitanas se habían encargado de legitimar en el imaginario del espectador mundial, un lugar común por lo general relacionado con la visión, entre paradisíaca y paternalista, heredada de las prácticas coloniales.

Existen varias razones para entender (nunca justificar) la apatía investigativa alrededor de la creación cinematográfica concebida en el área. Una de ellas, y tal vez la más poderosa, pudiera estar determinada por la inexistencia de una verdadera industria, capaz de generar una producción estable, pues si se exceptúa a Cuba, puede advertirse que los esfuerzos han sido más bien esporádicos. Sin embargo, la razón, a mi juicio, más vigorosa, parece provenir de lo que pudiéramos nombrar una pereza crítica. Si descontamos la todavía imprescindible *Ex-Iles (Essays on Caribbean Cinema)*, editada por Mbye Cham(2), y en español, el ensayo de Mayra Pastrana y Rufo Caballero titulado «Cine Caribeño, una utopía tan paradójica como inspirada»(3), no creo que abunden en nuestra bibliografía regional investigaciones que pretendan pensar la complejidad del fenómeno filmico Caribeño, precisamente desde el Caribe, y asumiéndolo con un sentido holístico.

De esta manera, se vuelve a poner de manifiesto la hegemonía de una práctica historiográfica que solo asimila en su discurso, los «grandes acontecimientos», que para el caso serían «las grandes películas», esas que parecen transformar periódicamente la historia del cine debido a sus innovaciones lingüísticas o atrevimientos conceptuales. Era de esperar que una mirada así, tan interesada en reforzar un discurso legitimador de los logros ascendentes del gran arte (pensado este en términos euro-centristas), prescindiera de aquellas creaciones que hacen de «lo diferente» su esencia misma, entendiendo además esa diferencia como una resistencia a la representación, al uso que, de «el otro», ha hecho el cine de las grandes metrópolis.

Imposible entender lo que ha sucedido en el interior de este reciente movimiento, sin tener en cuenta los antecedentes históricos que el propio cine de las metrópolis ha concedido, pero

también, las características geográficas de la zona, el impresionante despliegue de intereses coloniales colisionando entre sí, a lo largo de tantos siglos, intereses que han dejado como consecuencia la existencia de un formidable flujo creador, si bien hasta el momento, subestimado. Solo una mirada que apele al paradigma de la complejidad, puede percibir, aunque sea una parte, de lo que ocurre actualmente en el cine Caribeño.

Esa mirada tendría que tener en cuenta el proceso histórico iniciado con el primer viaje de Colón a América, la competencia que urbes como Inglaterra, Francia y Países Bajos le hicieron a España, con el fin de neutralizar el poderío hispánico que esta última comenzaba a fraguar, así como la importación de esclavos desde África, origen de esas sociedades multirraciales que hoy caracterizan al Caribe. Incluso, aun cuando la cultura original representada por Caribes, arawaks y lucayanos, prácticamente desaparecieran, también deberá atenderse su existencia, en tanto la cultura (y dentro de esta el cine), no es un objeto tangible, cristalizado, que uno pueda definir de manera cerrada. Al igual que el hombre es algo más que un ser biológico concreto, también el cine se nutre de los mil y un conflictos que se escenifican a su alrededor, aun cuando estos, aparentemente, no tengan que ver con la cinematografía misma.

Bien mirado, la innegable singularidad del Caribe se sostiene, precisamente, en su radical diversidad. Pocas áreas del planeta han conocido similar nivel de entrecruzamientos, de mudanzas violentas, tanto en el plano lingüístico como étnico, o para decirlo como Roberto Fernández Retamar: «no existe una encrucijada comparable en nuestra América, y no hay muchas así en el mundo todo». Al mismo tiempo, pocas veces se ha visto una cultura tan salvajemente simplificada. Escenario tremendo de uno de los holocaustos pioneros que recuerda la humanidad, su representación fílmica, ha dejado bastante que desear, quedando casi siempre, entre la postal de cosmético, y el turismo mercenario. Sobre todo, el cine europeo y norteamericano han insistido en construir una imagen Caribeña, que no forma parte de ese mundo bien diverso e impredecible que habitamos entre todos, sino que persiste en examinar esa imagen desde la posición de aquellos que la perciben diferente y que por eso mismo no la encuentran tan humana como las de ellos, potenciando, de paso, falsos paradigmas de superioridad cultural.

Varios son los problemas que tendrán que enfrentar los estudiosos del cine Caribeño. Uno de ellos se relaciona con la definición del período a atenderse como característico del «nuevo cine Caribeño», pues aunque por lo general se sitúe el despegue del fenómeno en 1972, con el éxito inusitado de una película como *The Harder They Come*, esto no pasa de ser una convención historiográfica. En realidad, aunque es a partir de los setenta que comienza a advertirse la emergencia del movimiento, no puede hablarse con exactitud de un impulso sincrónico. En todo caso, la propia multiplicidad del Caribe obliga a operar con un enfoque diacrónico que, si bien no descubre por el momento los nexos más profundos del fenómeno, sí permite obtener una idea de lo que cronológicamente ha sucedido en el contexto a lo largo de los años.

Por otro lado, el hecho de que el reconocimiento de este «nuevo cine Caribeño» comience a gestarse en los setenta, seguramente tiene que ver con los procesos de afirmación cultural que por entonces vivía el contexto, afirmación encabezada por la literatura regional, pero también por expresiones musicales, como el *reggae* y el *calypso*, y un pensamiento que hizo de la defensa de la «identidad cultural», uno de los principales objetivos. El cine se sumaba, de esta manera, a un anhelo ético colectivo, propugnador de la emancipación y el humanismo como propósitos esenciales, así como el reconocimiento de las llamadas «otredades».

No debe ser casual, entonces, que el umbral del fenómeno se suele asociar a la película jamaicana *The Harder They Come* (1972), un filme de Perry Henzell donde se cuenta del ascenso y la caída de Iván (Jimmy Cliff), un joven cantante de *reggae* convertido muy pronto en el enemigo público número uno de la sociedad. *The Harder They Come* es considerado el primer gran suceso fílmico producido en Jamaica, al apartarse de una manera consciente de los estereotipos, que el modo de representación dominante ha brindado por lo general del Caribe, como lugar paradisíaco donde siempre es posible encontrar las tres «s» descritas alguna vez por Alain Menil («*sea, sex and sun*»), entregando, en cambio, un retrato dramático y poco complaciente de la vida cotidiana en *Kingston*.

El otro asunto a profundizar por los investigadores se vincula a la posible identidad del cine Caribeño, lo cual se relaciona directamente con el problema de la complejidad geográfica del área. Aunque impugnadas en más de una ocasión, son todavía famosas aquellas cinco condiciones estipuladas en 1982 por el realizador Christian Lara, imprescindibles, según él, para que un filme pueda ser considerado como Caribeño o antillano: «el director debe ser del Caribe, el argumento debe ser una historia Caribeña, el actor/actriz principal debe ser del Caribe, el creóle debe ser usado, el equipo de producción debe ser Caribeño»<sup>(4)</sup>.

Como todo boceto preceptivo, las ideas defendidas por Lara pecan de reduccionistas, en tanto desconocen de una manera, bastante escandalosa, los nexos que cualquier producción cultural establece más allá de los predios donde se origina. En el caso del cine, esas exigencias se hacen mucho más difíciles de observar al pie de la letra, dado el carácter colectivo de una expresión que demanda, aun cuando se pretendan dinamitar los modelos hegemónicos de producción, un mínimo de requisitos organizativos que el grueso de los países del Caribe no tienen. Por otro lado, Lara excluye la posibilidad de tomar en cuenta la gestión de la diáspora, un elemento que en un mundo, cada vez más nómada, deviene imprescindible de analizar, y al pensar en el *creóle* como condición sin la cual no existe el hecho artístico Caribeño, simplifica de una manera verdaderamente atroz lo que idiomáticamente ha reportado la coexistencia de múltiples lenguas.

Luego, ¿qué habría de común entre las películas de Christian Lara y las de Euzhan Palcy, por ejemplo? ¿o entre las de Félix de Rooy y las de Elsie Haas? ¿o entre las de Arnold Antonin y Raoul Peck? ¿o entre las de Perry Henzell y Rigoberto López, por citar solo algunas? A primera vista, pareciera que el hecho de compartirse una suerte de pasado histórico común, facilita el reconocimiento de esa identidad. Sobre esa angosta base, podría afirmarse que todo ese cine responde a un imperativo ideológico único: denunciar la adulteración sistemática y falaz de una cultura representada de manera veleidosa por los poderes hegemónicos.

El nuevo cine Caribeño aspira a ser mucho más; y cuando se habla de dinamitar el lenguaje colonial, los creadores no se refieren, tanto a la negación extremista de las lenguas de las metrópolis, como a la no imitación falaz de los modelos de representación de estas. El lenguaje Caribeño es algo tan difícil de precisar que películas tan distintas como *Danzón* (1990), de la mexicana María Novaro, y *Yo soy del son a la salsa* (1996), de Rigoberto López, no obstante sus diferencias, en el fondo transpiran la misma antillanidad, y no precisamente porque ambos títulos estén aludiendo a ritmos intensamente Caribeños, sino por la manera en que captan esa sensación ambigua que alguna vez hizo hablar a Frantz Fanon del «pueblo antillano».

Según Arnold Antonin, otro de los indiscutibles fundadores del movimiento, «el cine haitiano nació como cine político. Nuestro cine asumió abiertamente la clara conciencia de la necesidad de

destruir el régimen fascista que domina nuestro país para que el cine y las artes puedan vivir y desarrollarse».(5) Residiendo fuera de Haití por razones políticas, Antonin lograría llamar la atención de una parte de los investigadores internacionales con *Haití, el camino de la libertad* (1974). Realizada básicamente a partir de «material de archivo, de imágenes fijas, de estampas de época, de tomas rodadas en el interior del país, incluso dentro del Palacio Presidencial», es, según su propio realizador:

(...) Un documental en blanco y negro de 102 minutos. Con todos los límites de una película hecha con poquísimos recursos, como una obra de lucha inmediata y, al mismo tiempo, con una gran ambición de decirlo todo como si fuera la primera y la última película de autor. Expone, dentro de la tradición de los grandes filmes militantes de América Latina, la situación pasada y reciente de Haití y hace un llamado a tomar el camino de la libertad. Era también, de por sí, una explicación implícita de las razones por las cuales un siglo después del descubrimiento de los hermanos Lumière, no existe todavía en Haití un cine nacional.(6)

La observación de Antonin sobre la inexistencia de un cine nacional en Haití, no es gratuita, si tomamos en cuenta la larga relación de este país con el arte de las imágenes en movimiento, no obstante las deplorables condiciones económicas del contexto. De hecho, el cinematógrafo llegó al país apenas cuatro años después de que los Lumière lo presentaran, por primera vez, en el mítico sótano del Grand Café del Boulevard des Capuchines. Por otro lado, contar con una historia llena de acontecimientos tan impactantes, como puede ser la temprana declaración de independencia y abolición de la esclavitud, ha provocado que directores como Serguei Eisenstein y John Huston, alguna vez, se sintieran tentados de llevar a la pantalla la vida de Henri Christophe, por ejemplo, uno de los muchos próceres del país.

Si bien se suelen mencionar *Pero yo soy bella (Mais moi je suis belle/ 1962)*, de Jean Dominique, Edouard Guilbaud y Emmanuel Lafontant, como primer documental de largometraje, y *Lo diré todo (Map Pale Net/ 1976)* de Raphael Stines, como el primer filme de ficción, fue con *Haití, el camino de la libertad*, que el cine haitiano comenzó a cobrar conciencia de la necesidad de un arte militante que hiciera del énfasis en lo Caribeño y la defensa de los derechos, habitualmente soslayados por el poder, la razón misma de ese cine.(7)

Aun cuando el propósito político de buena parte de esta producción es una evidencia, creo que la lectura coyunturalmente puntual del texto fílmico Caribeño que hace Antonin, lejos de favorecer la percepción de ese nuevo cine, la empobrece, en tanto le concede una única razón de ser: la ideológica. Al concebir la bipolaridad política (ellos/ nosotros; ángeles/ villanos) como la única norma para evaluar los resultados, se pierden de vista matices internos que son los que, a la larga, siguen enriqueciendo el fenómeno.

El propio cine haitiano se ha encargado de humanizar este enfoque, como puede notarse en *Anita* (1980), de Rassoul Labuchin, otro filme haitiano de gran resonancia (Premio Coral de ficción del Tercer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano), donde se cuentan las historias paralelas de dos adolescentes, una de ellas contratada como doméstica de una casa, aunque según el director:

(...) El tema central de la película es el de la esclavitud infantil en



Haití. Pero en un sentido más general, la película refleja otra forma de esclavitud en la que están comprendidos no solo los niños haitianos: está la esclavitud de Anita, la de los que trabajan como esclavos, pero está también la esclavitud mental de los que ven en la religión vudú la solución ilusoria de sus problemas. Claro está, que el fenómeno de la religión vudú en Haití es muy complejo. El vudú no es solo la religión popular de más influencia en mi país, sino también es toda una cultura y una manera de asumir la vida en la que el pueblo, históricamente, ha defendido sus valores autóctonos. Los jefes de la revolución haitiana eran casi todos sacerdotes vudú. Pero el aferrarse al vudú como vía de transformación de la realidad, es una actitud pasiva, conformista. Anita tiene un punto de vista crítico con respecto a ese conformismo.(8)

Subvertir el modo de representación más tópico, apelando al cine de género, puede ser tan desafiante como el más militante de los filmes políticos. Sobre todo, el cine de Hollywood no ha perdido oportunidades para convertir en un filón comercial todo lo relacionado con el vudú, pero casi siempre estimulando una visión tenebrosa del mismo. Desde los trabajos pioneros de Víctor Hugo Halperin (*White Zombie*/ 1932; *Revolt of the Zombies*/ 1936), hasta la más reciente y estridente *The Serpent and the Rainbow* (1987), de Wes Craven, el tratamiento no ha trascendido lo pueril. De allí que resulten valiosísimas aquellas aproximaciones que proponen adentrarse en la complejidad cultural del asunto, como es el caso del mediometraje *La Ronde des Vodou* (1986), de Elsie Haas, un examen de la mencionada religión, pero como pretexto para estudiar el contexto económico y político haitiano.

Mirado desde ese ángulo, puede afirmarse que el nuevo cine Caribeño (¿o deberíamos decir mejor, el nuevo audiovisual Caribeño?) es mucho más que una escueta expresión política, por justas que puedan resultar las demandas. Si bien dentro de sus prioridades está el hecho de revelar las muchas manipulaciones coloniales a las que han estado sometidas las culturas Caribeñas, incluyendo el despojo de los más elementales derechos humanos de quienes habitan estas áreas, puede percibirse entre los cineastas, una preocupación por dominar el lenguaje audiovisual que utilizan, narrar historias efectivas, sin perder de vista a la audiencia.

Y aquí me viene a la mente Raoul Peck, el cineasta haitiano que debutó con el poderoso drama *Haitian Corner* (1987), un filme saludado con muchísimo entusiasmo por los espectadores de dentro y fuera de Haití, incluyendo al propio Labuchin, quien no dudó en considerarlo el mejor filme jamás realizado en su país, mientras se apresuraba en mostrar gratitud al cineasta.

A propósito de su largometraje *Lumumba* (2002), Raoul Peck explicaba que: «De nada sirve mostrar a todos los belgas como malos. Yo muestro gentes trabadas en sus contradicciones, en su drama. Más allá de los prejuicios de unos y otros, sus errores, sus elecciones. En este intercambio, es necesario ver la relación simple de un adulto y de un niño. Dos seres que hubieran podido establecer otro tipo de relación en otro contexto, pero que están dentro de una historia-otra que no pueden controlar».(9) Para después añadir: «Mi ambición, en todos mis filmes, ha sido ir lo más lejos posible en la mirada crítica utilizando, explotando, una forma original pero «digerible» por el gran público. Para *Lumumba*, yo he alegremente penetrado en el gran cine de acción americano (ejemplos, *Mississippi Burning*, *JFK*), sin mantener el mismo discurso. Practico, de cierta manera, una guerrilla artística: dar el golpe fuerte y desaparecer antes que «el enemigo» se percate de lo que he creado. En ese momento, ya es demasiado tarde».(10)

Las declaraciones de Peck resultan útiles porque introducen el complejo tema de cuál ha de ser la naturaleza del lenguaje utilizado por el cine Caribeño. Y no nos referimos como lenguaje al uso obligado del *créole* que propugnara Lara, cuyo empleo sabemos que no necesariamente determina la esencia Caribeña de la representación, sino al lenguaje examinado como estrategia de representación. ¿Le resta sentido Caribeño al cine de Peck que este apele en sus cintas a estructuras narrativas apegadas a los códigos hollywoodenses?, ¿se coloca de ese modo en desventaja respecto al enfoque político de Antonin?

No ha sido Raoul Peck el único cineasta Caribeño que ha sabido recrear con imaginación los estilos, más que impugnar aquellos que parecen pertenecer al enemigo. Tenemos el caso de Euzhan Palcy, hoy por hoy, la realizadora del área con mejor proyección internacional (léase apoyo del cine *mainstream*). Cuando en 1989 la Palcy dirigió *Una árida estación blanca* (*A Dry White Season*)([11](#)), contando con un elenco de renombre (Donald Sutherland, Janet Suzman, Susan Sarandon, y el mismísimo Marlon Brando, de regreso a la pantalla, con nominación al Oscar de actuación y todo), su nombre comenzó a asociarse a esa suerte de cine crítico apoyado por la gran industria, al estilo de Costa-Gavras.

Pero el cine de la Palcy es mucho más que eso. Al debutar en 1983 con *Calle Cabañas Negras*, el nuevo cine Caribeño obtuvo uno de sus indiscutibles clásicos. Ganadora del León de Plata del Festival de Venecia, entre otros galardones, la película es otro ejemplo de la búsqueda de un lenguaje que se empeña en atrapar las singularidades físicas, pero también espirituales del Caribe, dialogando con esa realidad y no simplemente describiéndola. No en balde, la propia Euzhan Palcy, ha comentado la necesidad de un lenguaje Caribeño:

(...) muy específico en términos de movimientos de cámara, iluminación, elección de tomas, encuadre, ritmo de la gente y la manera en que caminan y se comportan. Estas cosas vienen naturalmente primero y luego uno se refleja en ellas. En Rue Cases-Negres, por ejemplo, si uno está en una casucha la luz debe ser natural. No se puede jugar con la luz o tratar de diseñarla como Hollywood, pensando que como se está haciendo una película, todo debe lucir brillante y perfecto. He tratado de usar la presencia de la naturaleza, animales gritando y otros sonidos naturales que quedan intactos porque todos forman parte de la vida allí. Si estoy luchando con niños, niños que juegan y saltan, tengo que usar la cámara a su nivel; es decir, una cámara en mano y no otra firme que se mueva suavemente en un dolly.([12](#))

Pudiera mencionarse, como otro ejemplo de madurez estilística, donde el lenguaje utilizado es mucho más que la simple sumatoria de planos, el caso de *Ava y Gabriel, una historia de amor* (1989), tercera película de una trilogía planificada por Félix de Rooy (las otras dos son *Desirée*/1984, y *Almacita di Desolato*/ 1986). La película puede entenderse como una hermosa reflexión sobre la condición Caribeña. En la misma, el padre Fidelius, párroco de la iglesia Santa Ana de Surinam, Curazao, le encarga al pintor negro, Gabriel Goedbloed, una pintura de la virgen María. Este escoge como modelo no a una mujer blanca, sino a una atractiva mulata nombrada Ava Recoordina, quien ejerce como maestra en la localidad, y está comprometida sentimentalmente, con un policía blanco. Para de Rooy, la película,

(...) es una reinterpretación del cristianismo. Gabriel es el arcángel que cumple una encomienda y luego regresa a la espiritualidad mediante la muerte. Es una parábola. Es muy peligroso presentar una retrospectiva sobre la espiritualidad y el cristianismo en los noventa, debido al cinismo de

muchas personas. La niña con la iguana, al comienzo y al final de la película, simboliza la anunciación del Mesías. Si hiciera un nuevo filme, ubicaría al Mesías en el presente.(13)

Al final, nos queda la impresión de que el cine Caribeño lo que necesita en términos de lenguaje, es un discurso que sea capaz de recodificar la mirada, un discurso que invite a la relectura de nuestras certidumbres, nuestro concepto al uso de belleza (importado de los foros occidentales y que, por tanto tiempo patologizara a la «negritud», por ejemplo), así como el conjunto de consideraciones morales que nos hace pensar que esto o aquello siempre ha sido bueno o malo. Pero, además, el cine Caribeño tiene que ser mucho más que el simple reflejo de los problemas del negro como sujeto vilipendiado, pues, para decirlo como el cineasta Isaac Julien a propósito de su filme *Young Soul Rebels* (1992), «la negritud como signo no es nunca suficiente. Qué hace ese sujeto negro, cómo actúa, cómo piensa políticamente (...) ser negro no es suficientemente bueno para mí: deseo conocer cuáles son sus políticas culturales».(14)

No cabe duda de que el cine Caribeño todavía es otro tenaz ejemplo de «cine sumergido». Víctima de la violencia cultural que, a diario, ejercen los grandes monopolios mediáticos, solo ha existido en la medida en que es reconocido por las grandes urbes. Sin embargo, uno de los colosales escollos que tendrán que salvar aquellos que decidan aproximarse al fenómeno y refrendarlo, es precisamente no caer en la tentación de imitar los mecanismos de exclusión que, hasta ahora, han operado (siguen operando) en el pensamiento dominante. Más que rechazar de manera despectiva todo aquello que ha «representado» con torpeza la condición Caribeña, resulta menester examinar el contexto con el prisma de lo complejo como prioridad, y desde ese ángulo, preguntar de qué hablamos exactamente cuando nos referimos al «cine Caribeño».

Fijarle límites rígidos a lo Caribeño, parece el mayor de los contrasentidos, en tanto estamos hablando de un área que ha hecho del mestizaje su condición misma, y que lejos de nutrirse de valores estables o estrictos, ha sabido sintetizar todas aquellas presencias culturales que han transitado por ella. Lo Caribeño es mucho más que una sumatoria tediosa de razas, bailes, credos religiosos o lenguas, por lo que es preciso valorarlo como un proceso aglutinante, y dejar a un lado las habituales estrategias de disyunción y reducción a través de las cuales esquematizamos los objetos de estudio, con tal de facilitar el acceso.

Estas disyunciones y reducciones son fáciles de apreciar en buena parte de los estudios que, hasta ahora, existen en torno al Caribe. Es cierto que no tiene razón de ser ni siquiera la mención de aquellas películas que han sido filmadas en el área, a veces con un gran despliegue de producción, pero que difícilmente reflejan la problemática Caribeña en su verdadera intensidad, o desde una perspectiva distinta al enfoque metropolitano. De hecho, casi todos los países Caribeños han prestado este tipo de servicio escenográfico, y en tal sentido, el caso de República Dominicana no



deja de resultar cuando menos curioso, pues al menos en nueve grandes producciones de Hollywood, ha figurado no como República Dominicana, sino como Cuba. Puede decirse que, en lo que a cine se refiere, Santo Domingo es más famoso por la capacidad para imitar los espacios naturales de una Habana a la que los cineastas norteamericanos no pueden ir a filmar, en virtud de las leyes prohibitivas del gobierno, que por su propia producción. Sin embargo, República

Dominicana tiene sobre todo en *Un pasaje de ida* (1988), de Agliberto Meléndez, un valioso modelo de lo que puede ser su filmografía más auténtica.

Uno de los países que en virtud de esas disyunciones/reducciones no se acostumbra a estudiar, como parte de este movimiento emergente, es Cuba. La omisión es harto discutible, toda vez que algunas de sus producciones no se conciben sin los nexos establecidos con otros países del área, notándose la misma influencia que el Caribe ejerció en su momento, en la obra de creadores como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier o Wifredo Lam. Ciertamente que Cuba exhibe, en el plano industrial, una posición singular cuando se le compara con el resto de los países de la región, pero aquí tendríamos que percibir no solo la producción en sí, sino lo que ha significado la mayor de las Antillas, como promotor sistemático del cine Caribeño, y los vínculos que se han establecido entre las diversas producciones del área.

Es irrefutable que el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, y la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), apenas unos meses después, dotó a la isla de una infraestructura absolutamente excepcional dentro del contexto Caribeño. E igual es real que los postulados estéticos refrendados por los cineastas del momento, priorizaron la representación de intereses mucho más amplios que los estrictamente Caribeños. La construcción de una sociedad absolutamente inédita en la región, con intereses colectivos distintos a los otros países, propició el fomento de una narrativa cinematográfica ocupada en describir los profundos cambios y la construcción de esa nueva manera de convivir.

Sin embargo, aun cuando temáticamente predominara la reflexión en torno al proceso revolucionario, y luego se enfatizara en la búsqueda de una poética latinoamericana que incluía al Caribe, desde bien temprano la naciente cinematografía revolucionaria puso en evidencia que lo antillano, el examen de un pasado colonial común, no era un asunto ajeno. *Cumbite* (1964), la temprana adaptación que Tomás Gutiérrez Alea hiciera de la novela *Gobernadores del rocío* de Jacques Roumain, no obtuvo el más feliz de los resultados artísticos, pero reveló el interés de la cinematografía cubana por fomentar puentes, precisamente en un escenario donde lo que ha predominado, a lo largo de los siglos, son las paredes inmensas, la incomunicación.

*Cumbite* tal vez sea la película que menos complacencia suscitó en Titón, y son bastante conocidas las objeciones críticas que le opuso a esta cinta, apoyada en la adaptación que hiciera de la novela, el cuentista Onelio Jorge Cardoso<sup>(15)</sup>, pero aun así inaugura en el cine cubano una suerte de tradición fílmica donde la negritud es examinada desde otra sensibilidad, y que de tenerse en cuenta pondría en tela de juicio ese esquema cronológico que insiste en proponer a *The Harder They Come* como la primera del movimiento. Pero es, además, la primera de las películas cubanas que se empeñan en mostrar la estrecha relación existente entre las culturas de ambos países, un aspecto que Rigoberto López, cuando comenta su documental *Puerto Príncipe mío* (2002) resume de manera hermosa:

Me demostró, más allá de toda frase hecha, cuánto tenemos esencialmente en común y hasta dónde formamos parte de lo que llamaría una misma nación cultural, a pesar de hablar idiomas diferentes, a pesar de diferentes tradiciones, a pesar de accidentes coloniales o históricos diferentes; siento que al mirarnos en el espejo, que es pensar y trabajar juntos, resulta que el espejo devuelve de nosotros la misma imagen.<sup>(16)</sup>



No han sido estas las únicas ocasiones en que la mirada filmica cubana ha atisbado el contexto haitiano o las consecuencias de su emigración, y en tal sentido, pueden recordarse *Simparelé* (1974) de Humberto Solás, *La tierra y el cielo* (1976) de Manuel Octavio Gómez o *Tumba francesa* (1978) de Santiago Villafuerte. A esas, tendríamos que añadir filmes que han querido examinar la cultura negra desde una perspectiva problematizadora; esa relación de filmes podría estar integrada por *La última cena* (1976), del propio Alea, y tal vez uno de los trabajos más logrados alrededor del asunto; *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) y *De cierta manera* (1975), ambas de Sara Gómez; *Cimarrón* (1967), *El otro Francisco* (1974), *Rancheador* (1976), *Maluala* (1979) y *María Antonia* (1990), todas de Sergio Giral; *Patakín* (1982) de Manuel Octavio Gómez; *Cecilia* (1982), *Obataleo* (1988), ambas de Humberto Solás; *África, círculo del infierno* (1987) y *Roble de olor* (2003) de Rigoberto López, así como *Oggún, un eterno presente* (1991), *Los hijos de Baraguá* (1996), *Los ojos del arcoiris* (1997) y la ficción *Las raíces de mi corazón* (1999), todas, de la todavía desconocida en la propia Cuba, Gloria Rolando.

El otro país que se acostumbra a excluir es Puerto Rico, no obstante contar con cineastas como Jacobo Morales y Marcos Zurinaga, sin dejar de mencionar los aportes de realizadores como Diego de la Texera (*Culebra, el comienzo*/ 1971, *Piñones va*/ 1975, *El Salvador, el pueblo vencerá*/ 1980); Mike Cuesta (*Angelitos negros*/ 1976); José García Torres (*Destino manifiesto*/ 1977); Luis Soto (*Reflections of Our Past*/ 1979) o Luis Molina Casanova (*Cuentos de Abelardo*/ 1989, *La guagua aérea*/ 1993).

El cinematógrafo también llegó temprano a este «Estado libre asociado», a los Estados Unidos, pues ya en 1898 un camarógrafo estadounidense filmaba las primeras imágenes. *La trayectoria de Juan Emilio Viguié Casas* (1912-1950), ha simbolizado, prácticamente, todo el cine puertorriqueño de esas décadas. Y si bien en 1951 se realizan dos largometrajes de ficción (*Los peloteros* de Jack Délano, y *Una voz en las montañas* de Amílcar Tirado), el despegue hacia un cine cualitativamente nuevo, se suele situar en los finales de la década del sesenta con *La palomilla* (1969) e *Isabel la negra* (1970), ambas, de Efraín López Neris.

Estas últimas películas aún invocaban el modelo de representación promovido, sobre todo, por el melodrama mexicano, pero encarnaron un paso de avance, o al menos, el anuncio de un cine empeñado en ser distinto. Para Luis Antonio Rosario Quiles, cuando se habla del nuevo cine puertorriqueño: «La categoría de nacionalidad se desprende de un cuadro de posibilidades combinadas: que los creadores o sus padres, hayan nacido en Puerto Rico, que ese haya sido el lugar de crianza y educación, y que la obra desprenda su adopción de la vida y cultura del país y que, aun cuando no tenga estas características, revele una temática y una vigencia significativamente puertorriqueña».<sup>(17)</sup>

Precisamente, las películas de Jacobo Morales intentan retratar los conflictos típicos de su país, y ha sido, hasta el momento, el más reconocido de los realizadores de esa isla. Su debut se produjo con *Dios los cría...* (1980), luego de interpretar a un guerrillero en *Bananas* (1971), de Woody Allen, y a Fidel Castro en *Up the Sandbox* (1972), de Irvin Kershner. *Dios los cría* aprovechó el formato de episodios que sobre todo el cine italiano puso de moda hacia los cincuenta, ganando premios importantes en La Habana y Biarritz. Su segundo filme, *Nicolás y los demás* (1985), le reportó a él mismo un galardón de interpretación en el Festival de Cartagena, en tanto *Lo que le pasó a Santiago* (1989), consiguió figurar entre los cinco finalistas al Oscar al mejor filme de habla no inglesa de su temporada. Por su parte, Marcos Zurinaga debutó en el largo de ficción *La gran fiesta*

(1986), una película coral que no disimulaba sus deudas con el mejor Altman, al contarnos una historia ubicada en 1942, fecha en que tiene lugar la última festividad del Casino de Puerto Rico, aunque, contradictoriamente, lo que celebran es la expropiación del club a manos de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos.

Los razonamientos que intentan explicar la omisión del cine cubano y puertorriqueño no siempre resultan demasiado transparentes. Se dice que el Caribe hispanoparlante ha tenido la ventaja de una promoción que lo asume y exhibe como parte de Latinoamérica, lo cual le ha reportado una mayor cantidad de foros de promoción, esos que incluyen a los festivales, las muestras itinerantes, así como los estudios académicos que investigan la llamada identidad latinoamericana. Al mismo tiempo, hay una cierta reticencia por parte del Caribe anglo a tomar en cuenta lo latino dada la escasa influencia que, según dicen sus investigadores, ha tenido este en el desarrollo de aquel. Todo eso puede ser cierto, pero si queremos entender al Caribe en su complejidad integral, es preciso que no lo mutilemos en nombre de las ya mencionadas estrategias de dislocación y reduccionismo. Muchas películas cubanas no se concebirían sin la influencia de la cultura haitiana, y algunas puertorriqueñas se han realizado gracias a las cubanas.

De lo que se trata es de explotar, hasta sus últimos alcances, el asombro o desconcierto que nos puede provocar esta complejidad. Recordemos que en *Almacita di Desolato*, Félix de Rooy, apoyándose en las leyendas afroantillanas y la tradición oral de Las Antillas Holandesas, nos contó la historia de una sacerdotisa que debía proteger la fertilidad de las tierras conservando para ello su virginidad. Tal vez el cine Caribeño, tan nuevo, esté obligado durante un tiempo a conservar la virginidad de su mirada con tal de garantizar la fecundación venidera. Digo virginidad: no inocencia. Virginidad acosada por un contexto, que a su vez, le permite intuir las tantas zonas de esa realidad mágica que aún permanecen intocadas en el plano audiovisual, para hacer de la extrañeza su principal fuente de inspiración.



Y cuando suceda lo inevitable, quiero decir, cuando la inspiración por fin se desborde, entonces será preciso escribir la historia de este cine más allá de lo meramente positivista. Será una historia donde estarán además de los resultados concretos, las aspiraciones frustradas, los proyectos que abortaron por razones económicas, políticas o culturales. Se tendrá que admitir, por fin, que no basta mencionar ese pequeño número de filmes que hoy configuran el mapa fílmico de la región, por lo que será preferible hablar de nociones parciales que forman parte de algo mucho más complejo de aprehender, llamado «cultura» (sin adjetivos), y cuya caótica densidad, Antonio Benítez Rojo alguna vez insinuó, cuando escribió aquello que tal vez también anime a ese historiador futuro del cine del área: «Hablemos entonces del Caribe que se puede ver, tocar, oler, oír, gustar; el Caribe de los sentidos, de los sentimientos y los presentimientos».

## NOTAS

- (1) Filme conocido con la traducción al español de Caiga quien caiga.
- (2) Mbye Cham. *Ex-Iles, Essays on Caribbean Cinema*. Nueva Jersey: Africa World Press, 1992.
- (3) Mayra Pastrana, Rufo Caballero. «Cine Caribeño, una utopía tan paradójica como inspirada». *Revista Temas*, No. 6: pp. 40-48, abril-junio, 1996.

- (4) Mbye Cham, «Introduction: Shape and Shaping of Caribbean Cinema», en Ex-Iles, Essays on Caribbean Cinema. Nueva Jersey: Africa World Press, 1992, p. 10.
- (5) Arnold Antonin. «Panorama del cine en Haití». Revista Cine Cubano, No. 110, p. 60.
- (6) Arnold Antonin. «Panorama del cine en Haití». Revista Cine Cubano, No. 110, p. 50.
- (7) Pero yo soy bella se anunció, en su momento, como el primer filme nacional, mas no pasaba de ser un documental realizado por un equipo técnico del país, incapaz de proponerse la subversión del modelo de representación habitual, y mucho menos cuestionar el estado de las cosas. Por su parte, Lo diré todo se apoyó en una adaptación al creóle de un texto de Jean Cocteau, realizada por el poeta Rassoul Labuchin, pero la crítica entendió, que aunque se trataba de un esfuerzo loable, un esfuerzo que se pronunciaba por una cultura profundamente haitiana, el hecho de adaptar un autor ajeno al contexto tan singular le hacía perder fuerza. También fue severamente criticada, en ese mismo sentido, Olivia (1977) de Bob Lemoine, otra película haitiana promovida por su productor Ernest Benett (el mismo de Pero yo soy bella), como el primer largometraje de ficción de ese país, al narrar una historia de éxodos provincianos de una manera más bien esquemática.
- (8) Julio M. Hadad. «Entrevista con el escritor y cineasta haitiano Rassoul Labuchin». Revista Cine Cubano, No. 112, p. 80.
- (9) Yolanda Wood. «Entrevista a Raoul Peck. Lumumba y una especial sensación de vacío». Revista Nuevo Cine Latinoamericano, No. 2, verano 2001, p. 21.
- (10) *Ibíd.*, pp. 20-21.
- (11) Filme conocido también con el título de Cosecha de odio.
- (12) June Givani. «Interview with Euzhan Palcy». En Ex-Iles, Essays on Caribbean Cinema. Nueva Jersey: Africa World Press, 1992, pp. 1300-301.
- (13) Citado por Alejandro Ríos en: «Ava y Gabriel, una historia de amor». Revista Cine Cubano, No. 132, julio-septiembre, 1991, p. 23.
- (14) Bell Hooks, «Status of Desire» (Interview with Isaac Julien), Transition, 1, No. 3, p. 175.
- (15) Sobre el filme ha dicho Alea: «Tanto en el guión como en el trabajo del filme, queda demasiado fuerte lo literario. La novela tiene un lenguaje poético-literario estilísticamente logrado, que no pude limpiar lo suficiente al adaptarla. No logré rescatar la autenticidad de la manera de hablar de los haitianos, sencillamente porque no era mi cultura. No conseguí manejar eso con la necesaria soltura: veía las cosas como alguien que está afuera. Ese es el grave problema». Ver José Antonio Évora. Tomás Gutiérrez Alea, Ediciones Cátedra, S. A., 1996, p. 29.
- (16) Rigoberto López: «Puerto Príncipe mío». Revista Nuevo Cine Latinoamericano, No. 1, diciembre, 2000, p. 43.
- (17) Luis Antonio Rosario Quiles. «El nuevo cine puertorriqueño». Revista Cine Cubano, No. 104, p. 107.

**Publicado originalmente en:**

<http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital04/centrocap12.htm>