

## Cine caribeño, una utopía tan paradójica como inspirada

**Mayra Pastrana**

*Profesora y crítica de cine. Centro Provincial del Cine de Ciudad de La Habana.*

**Rufo Caballero**

*Crítico de cine. Miembro del Consejo Editorial de Temas.*

En la impresionante película antillana *Ava y Gabriel, una historia de amor* (Félix de Rooy, Curazao, 1989), una preciosa mulata, maestra de escuela, es seleccionada por cierto artista local para servir de modelo a la pintura de la Virgen María que habría de iluminar la iglesia Santa Ana de Surinam. Una vez concluido el modelaje, la vida de la mulata se verá definitivamente desordenada, porque en lo sucesivo, el pueblo, que aparentemente no puede distinguir entre la santa y su «referente modélico», la adorará, le rogará milagros, la convertirá en fetiche, en un talismán.

La crítica del área —valdría decir, *la crítica*—, de común tan entusiasta con la visibilidad del *iceberg*, ha insistido en el costumbrismo folklorista, las calidades fotográficas o lo bien urdido del argumento de *Ava y Gabriel*, pero ha soslayado las densas revelaciones socioculturales de la película, que pudieran perfectamente ejemplarizar la consistencia a que ha arribado el exiguo cine caribeño y el modo cada vez más profundo en que dialoga con su realidad.

Desde los años 60, los más avanzados estudios culturoológicos vienen insistiendo en que para el feligrés

afrocaribeño, a diferencia del credo que profesa el hombre de algunas culturas prehispánicas del subcontinente, las figuras son imágenes de dioses y no los dioses mismos; esto es que, con todo, el afrocaribeño no pierde de vista el carácter icónico de la imagen en el sentido representacional, adquirido a partir de la preeminencia en estas sociedades del proceso de nombramiento y señalización. Es así que la indexación llega a prevalecer sobre la continencia misma o la descripción de atributos analógicos, lo cual se explica para más de un estudioso en los principios de la iconoclastia africana, en que la imagen adopta un carácter virtual y lo decisivo está entonces en la palabra, que al indexar y conferir un nombre, aporta asimismo un sentido, fragua una realidad.<sup>1</sup> Ava será adorada como santa porque ella fue aludida como la Virgen, y no importa tanto si de un modo temporal o de préstamo instrumental.

Así, *Ava y Gabriel* participa con madurez de una medular reflexión sobre las complejas y múltiples transferencias entre el referente, el modelo y otras mediaciones, y la concreción icónica en medio de una dinámica virtualidad que caracteriza a la axiología litúrgica afrocaribeña, para la cual el realismo reviste un profundo alcance conceptual que puede llegar a

Este ensayo, hasta hoy inédito, recibió en 1995 el Premio de la crítica cinematográfica cubana «Eduardo López Morales in Memoriam».

permitirse la transferencia interna de sus medios de expresión o representación.

De ese modo vista, la película deviene el pináculo de una cinematografía que, aunque desigual y fragmentaria —o a ratos inexistente—, no ha dejado de producir obras de altísima elaboración estética que sin embargo no cuentan con los estudios necesarios, en tanto críticos y teóricos suelen impresionarse con las dificultades geográficas y etnoculturales del área —no pocas ciertamente. Pero de seguir postergando la meditación sería y abarcadora sobre el cine y la cultura del Caribe, vamos a sucumbir a la falacia de que nuestros pueblos son tan «prelógicos» que el mareo de las mulatas y los cocoteros nos sustrae del más mínimo intento de pensamiento racional.

Antes bien, y tomando como motivación el desafío en que nos deja pensando *Ava y Gabriel*, ¿determinados perfiles de la cultura caribeña no son acaso curiosamente proclives a la discursividad cinematográfica?, ¿no podría atisbarse la correspondencia —extraña pero enjundiosa—, entre la morfología canónica del cine y el diseño de la lógica sociocultural caribeña en más de un rubro?, ¿el cine en el Caribe no será acaso la posibilidad —antes escurridiza— de conciliar virtualidad y realidad? Y tal convergencia idónea, ¿no sería la mayor sorpresa que pudiera regalarse el cine en ocasión de su centenario? Nacido con el siglo, el cine podría venir —entre otras cosas— a legitimar la expresión de culturas erróneamente tenidas hasta ayer como periféricas, adolescentes e irracionales.

### **El cine y el Caribe: una proclividad en el sendero de los caminos que se entrecruzan**

De inicio, se observa como una paridad sospechosa entre la naturaleza sociocultural del gesto y el objeto estético en el Caribe, y la decidida remisión del discurso audiovisual al acontecer consuetudinario y los rituales del hombre común. En los contextos caribeños lo estético predomina sobre lo artístico, lo espiritual sobre lo material, la vivencia y la experiencia por sobre la objetivación definitiva; y, por paradójico que parezca al caso, la condición del cine, bien apreciada, no se distancia mucho de tales correlaciones. Así, por ejemplo, la mediación industrial, la estrategia de producción y las condicionantes de la recepción impiden que el discurso fílmico se consagre a una protagonista artística, al punto de que muchos teóricos hablan hoy del cine como de una experiencia estética enriquecedora que no incluye necesariamente en su naturaleza la cualidad de lo artístico exclusivo. Al contrario: en la medida en que el cine no siempre se proponga ser arte, podrá consolidarse como manifestación estética; y en la medida en que la industria estandarice un lenguaje, serán menos, pero más inspiradas, las obras maestras. La excepción existe porque existe la regla, y muchos clásicos del cine lo son en tanto subvierten la gramática establecida por una

inmensa mayoría de obras que a lo sumo sirven como experiencias de comunicación o vivenciación estética.

Por supuesto que la jerarquía de lo estético sobre lo artístico en el espacio Caribe obedece a otras muchas razones, entre ellas la inexorable contextualidad ritual de la experiencia cultural o la cierta iconoclastia heredada con el legado africano. Pero el principio común y desacralizado de lo artístico en pos de una experiencia estética que puede contenerlo, pero que en cualquier caso lo trasciende, nos conduce a reparar en las analogías entre el comportamiento del diseño sociocultural caribeño y las especificidades del cine, respaldadas además por el hecho de que en el cine, si bien no se puede renunciar a la objetivación o a los condicionamientos materiales del soporte, a menudo el acto de recepción valoriza mucho más la referenciabilidad del argumento, el «embujo» de la historia, las coordenadas del relato que los principios de su articulación en la pantalla, lo cual viene dado también por la celeridad con que se suceden las acciones a los efectos de la percepción de un receptor medio. De esta manera, el común de los mortales se apropia de las películas con un sentido pragmático vital en el que el referente llega a importar tanto o más que las elaboraciones personales a que es sometido. A la salida del cine, la valoración ejercida suele tener el carácter de «no me gustó porque la muchacha no se queda con el muchacho», a diferencia de los mecanismos de apreciación de una pintura, por ejemplo, aun por parte de un receptor ingenuo que, como mínimo, si no se referirá a la perspectiva sí ponderará «lo bonito del color». Ello es que, mientras ante otras artes el receptor —aun de modo subconsciente— no pierde de vista lo definitorio de la convención artística —un poco sabiendo que no de otra forma es posible la existencia misma de la manifestación—, el cine suele ser recibido en cambio, con mucho más arreglo a los ideales de la vida y las expectativas de comportamiento del receptor, por aquello de que la narración de una historia funciona como otro fragmento de vida, contado con la naturalidad o las elipsis de la vida misma. Es por ello que a menudo el cine se vivencia como una experiencia estética donde lo artístico no desaparece del todo en la modelación del argumento, pero es recibido por el espectador de una manera, si se quiere, subliminal.

Si el cine llega a ser una mitología cultural que endiosa a sus artífices —básicamente a sus intérpretes— y se ritualiza en su dinámica, el Caribe lo es por naturaleza, sin necesidad de una industria de la cultura. Por otro lado, así como el cine constituye un idioma universal —según la esencialidad humanista de sus argumentos—, las disímiles transculturaciones caribeñas redundan en una cultura inclusiva y abierta, resultado de las diversas colonizaciones, fluctuaciones migratorias, alteraciones de la composición demográfica, superposición de tiempos históricos y fuentes culturales muy variopintas. Pero sin apartarnos del idioma y la lengua, se aprecia —o más bien se precisa— una convergencia menos especulativa: el cine, junto a otros medios como la

televisión o el video, tiende a ser idóneo en el contexto de unas sociedades con tasas considerables de analfabetismo, en las cuales el acceso a la comunicación audiovisual suele ser el principal canal de conocimiento.

Pulsando otras equivalencias de interés, tenemos que la contextualización ritual de la experiencia estética en el Caribe, donde se desdibuja la autonomía de la imagen, de hecho debe potenciar una cierta proclividad al carácter narrativo del cine, cuya morfología opera como una *metaimagen* de muy escasos sintagmas autónomos: por lo general, la estructura fílmica se define más por el diálogo enfebrecido de los sintagmas entre sí (montaje) y de ellos con los ideales y modelos vitales que les sobrepone el receptor (nociones de verosimilitud, realismo, transparencia, evasión, tropología, etc.), que por la independencia autotética de la imagen y su discursividad en planos, secuencias o unidades mayores. Más aún, el arte en el Caribe tiende a no desprenderse de eso que James Clifford llama «el aura de la producción cultural» y que determina una preeminencia de *lo genérico* en menoscabo de la individualidad, que no es anulada sino «abstraída». Clifford ha reparado en que la pintura «primitiva» haitiana es valorada, más que como el trabajo de artistas individuales, como pintura

de *haitianos*. La pintura haitiana está rodeada por asociaciones especiales con la tierra del vodú, la magia y la negritud. Aunque artistas específicos han llegado a ser conocidos y premiados, el aura de la producción «cultural» los acompaña mucho más que, digamos, a Picasso, que no es valorado de ninguna manera esencial como un «artista español».<sup>2</sup>

No sería ocioso percibir que, paralelamente, el cine, en su protagónica condición de *mass media*, asola la individualidad, la dificulta y la absorbe, la evita o la anula. No por gusto el cine serio, aspirante a la dimensión artística, acomete la ilusión de la autoría, una estrategia reactiva contra la medianía del «cine de género» y las homogeneizaciones del encargo industrial. Y este punto reviste un particular interés a nuestros fines, no solo porque incrementa este preámbulo lúdico —irónicamente paradójico— sobre las posibles equivalencias de un medio y otro, sino porque nos adelanta un rasgo hasta hoy distintivo del cine en el Caribe: la subordinación del principio de la autoría a la ambición de lo genérico; pero no ya por la virtual carencia de poéticas personales, sino, en muchos casos, incluso por el elemental desinterés ante el crédito.<sup>3</sup> En su momento veremos la explicación racional de por qué la autoría se hace muy difícil y tampoco interesa mucho; sin embargo, desde ya habría que aclarar que, estén conscientes ellos o no, se les respeta o no como tales, el cine del Caribe cuenta hoy con verdaderos autores; contados, excepcionales, pero muy intensos autores.<sup>4</sup>

Por último —de momento—, en este seductor asunto de las afinidades, valdría subrayar que así como en la santería o el vodú el sonido y la acción corporal conducen a un cinetismo sonoro de peculiar relieve, o así como en todo el ritual la danza, la música y el canto coadyuvan a una idea de ritmo no precisamente ajena a

los intervalos y la cadencia del *tempo* en el cine, así mismo el Caribe parece existir, entre otras muchas portentosas cosas, para ser contado por el cine.

## ¿Cine caribeño o cine en el Caribe? Presunciones y denuestos

Si ya lo es para la plástica o la literatura, el problema de una definición certera se hará especialmente sensible a los efectos de la noción de un *cine caribeño*, por razones obvias. Para recordar polémicas recientes, pudiéramos evocar los famosos cinco requisitos que hacia 1982 demandó el realizador guadalupeño Christian Lara, quien en una interesante y controvertida entrevista propusiera que una película podría considerarse caribeña en la medida que lo fueran su director, el asunto, la actriz o el intérprete principal y la producción, y siempre que usara el creole.<sup>5</sup> No muy distantes se colocan los requerimientos planteados por Keith Q. Warner, a la luz de los cuales un filme sería aceptado como caribeño si lo fuera la mayoría del personal que en él interviene (ya no solo el director o los protagonistas), la producción y otros rubros tan subjetivos como la «concepción, realización y gusto».<sup>6</sup> Incluso la misma Euzhan Palcy —virtualmente tan lúcida en torno a los procesos culturales del área— a menudo se ha mostrado fatalista a fuer de exigente: para ella, puede hablarse de cineastas caribeños pero no de *cine caribeño*, en tanto es demasiada la dependencia de las metrópolis para la producción, posproducción y distribución de las obras. Euzhan Palcy llega a ser francamente determinista y reductora cuando ironiza con la posibilidad lógica de que algún extranjero quiera hacer cine sobre el Caribe:

nunca podrán hacerlo como nosotros, así que déjenlos que traten. ¿Por qué no? Podrán sentir como nosotros, mas no hacerlo como nosotros. Un blanco no hubiera podido realizar *Rue Cases-Nègres* [una de sus valiosas películas, del año 1983]; no hubiera llegado a la gente igualmente porque hay ciertos aspectos de la cultura, los no verbales, que solo personas de esa cultura pueden entender.<sup>7</sup>

Unos y otros reduccionismos excluyentes han sido —por fortuna— muy pronto contradichos por importantes artistas y teóricos de la zona. Alan Ménil y Daniel Boukman refutan la peregrina idea de los cinco requisitos, tomando como muestra la propia producción de Christian Lara, cuyas películas «de Caribe en el Caribe» son sin embargo tremendamente limitadas en su «caribeñidad», por cuanto padecen su afán imitativo, su exotismo externo y simplificador y «subvierten inconscientemente sus pretensiones militantes».<sup>8</sup> Para estos autores otras obras filmadas fuera del Caribe y por no caribeños, hacen mucha más justicia a nuestra condición.

Es evidente que aquellos reclamos son insostenibles. *Barroco* y *Latino bar*, dos piezas del mexicano Paul Leduc —no precisamente caribeño— que deben su motivación y parte sustancial de su excelencia a las recreaciones de

los perfiles culturales del Caribe, tendrían que considerarse ajenas. El criterio de pertenencia debe operar de un modo abierto, porque el espacio Caribe sería hoy impensable sin la integración, digamos, de sus prolongaciones en las diásporas del éxodo o el exilio, donde se desarrolla una experiencia de vida que es otra y es la misma. Por el carácter mutable de su población, los flujos continuos de las migraciones o los múltiples procesos transculturales, el Caribe tiene cada vez más el carácter de un espacio tan inclusivo como centrífugo.

Por otro lado, con todo y el magnífico «elogio de la creolidad» martiniqueño, la diversidad idiomática del área no puede reducirse al creole, ni al papiamentu ni a ningún «esperanto insular» pretendidamente predominante o absolutizado por una cierta imposición de nobles, pero imposibles vocaciones integradoras. El caso de la producción y las figuras es, en especial, cuestionable. De ser tan «puristas», o sea tan aldeanos, no tendría lugar una película tan atendible como *Una árida estación blanca*, de la misma Euzhan Palcy, que contó con capital hollywoodense y un divísimo Marlon Brando de segundos, además de no acontecer propiamente en el Caribe, aun cuando su denuncia es a todas luces coincidente. O habría que sospechar del admirable Félix de Rooy —que trabaja en Holanda y tiene allí su productora— solo porque busca relacionarse «con el mundo occidental para lograr que el Caribe pueda expresarse con suficiente nivel profesional».<sup>9</sup> Solo un extremista no entendería la estrategia de Rooy que apela a la otredad en pos de la cualificación de lo propio. La misma Elsie Haas reside en París; pero únicamente desde allí ha podido concretar sus muy agudos documentales y cortos de ficción, donde confirma la dramática situación antillana, en los entretelones de los sutiles salones parisinos.<sup>10</sup>

Todo este debate viene conduciendo a la certeza de que la dimensión de lo caribeño debe examinarse de un modo casuístico, sin demasiados preconceptos ni restricciones que atenten contra la multiplicidad de aristas que reviste el complejo proceso de la identidad en el Caribe. En ese sentido, hoy se ensayan algunas nociones que apuestan a lo caribeño ya no en la dirección de una «dignificación conceptual», sino incluso de una cierta estética fílmica que pudiera ser ejemplar como nueva búsqueda lingüística de lo definitorio, siempre que no aspire a convertirse en una —¡otra!— normativa didascálica. Así, la propia Euzhan Palcy —cuyas películas están curiosamente plagadas de fórmulas dramaturgicas del cine hollywoodense o por lo menos del comercial estándar— ha develado su ánimo de que el cine pueda hablar a mucha gente diferente de distintas partes del mundo, pero al mismo tiempo deba ser

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-Nègres*, 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*.<sup>11</sup>

De modo que, sumergidos en el proyecto de una gramática más funcional y propia, los realizadores caribeños festejarán (¿festejarán?) los primeros cien años del cine. Y no es casual que la centuria sorprenda a nuestros creadores abocados a su primera madurez, porque justo cuando el cine llega a longevo en otras muchas latitudes, en el Caribe apenas si cumple sus primeros treinta años.

### Calidez y aridez de la estación

Aunque el llamado séptimo arte, en tanto aparato o invento tecnológico, llegó bien temprano a la cuenca, y no obstante advertirse antecedentes de gran interés en los años 50 ó 60 o aun antes, es en la década del 70 que puede hablarse de un cine caribeño avalado por una producción mínimamente respetable y un cuerpo de ideas y experimentos formales relativamente orgánico. Esto es que, cuando en el mundo ya el cine había sido moderno y se cansaba de ello experimentando la nueva lógica posmoderna, entonces emerge con alguna coherencia y sistematicidad el cine en el Caribe.<sup>12</sup> Ciertamente, no es un desfase para menospreciar, pero tampoco para arrastrar como un estigma fatídico de por vida.

Y está claro que el atraso obedece, en primera instancia, a una paradoja irresuelta aún hoy: siendo la infraestructura industrial una condición *sine qua non* de cualquier intento de cinematografía nacional o regional, todavía hoy no puede hablarse de una verdadera industria, ni siquiera incipiente, en el espacio Caribe.

No solo por los condicionamientos de la herencia africana y otros factores ya suficientemente estudiados, la música y la danza son las expresiones más generalizadas en nuestras culturas; lo son también, y no en poca medida, por su carácter de manifestaciones *espontáneas* que pueden prescindir de las exigencias materiales y tecnológicas; lo son, asimismo, porque otros géneros, como los relativos al discurso audiovisual, vienen padeciendo una muy conflictuada historia, en medio de países tan dependientes en lo económico y lo técnico.

El arte audiovisual caribeño es a ratos un discurso-fantasma que vive en su ilusión y que existe por su coraje, como un desafío a su improbabilidad histórica. El hecho de que la industria de la cultura esté controlada por los países ricos no solo aplaza y desplaza los proyectos propios, sino que también —lo que no es menos pernicioso—, establece un grupo de valores «modélicos» que atrofian y desvirtúan la percepción autóctona —o cuando menos la debilitan, la fragmentan, la incapacitan en sus búsquedas de identidad.

Ya en el decenio de los 60, evidenciada la falacia de los modelos desarrollistas, se hace obvia la ineptitud de

**El cine caribeño —el genuino, no el que se prostituye y subordina sus historias al anuncio de automóviles o casas cerveceras— es por naturaleza un cine independiente, lo cual lo abandona a no pocas carencias, pero le permite también ciertos experimentos y licencias creativas que no penden necesariamente de una normatividad tiránica.**

los gobiernos «nacionales» para financiar el discurso audiovisual, en parte por desdén y concentración en otros renglones considerados acuciantes y, más que todo, por la atrofia y la inopia de una economía dependiente, hipotecada. Sin embargo, la historia del Caribe en estos años desacredita las tesis del causalismo y el determinismo tecnológico, pues la irrupción de una escuálida pero continente cinematografía aparece justo en uno de los momentos de mayor penuria económica y social.<sup>13</sup>

El despegue se asocia, por el contrario, a una etapa de marcado fervor ético cultural, que sabrá del auge y consolidación de un pensamiento caribeño; de prácticas sociopolíticas radicales con paradigmas en los movimientos independentistas que sacuden el área; el desarrollo de géneros musicales como el *reggae* y el *calypso*, decididamente identificados con las ansias de emancipación y dignidad cívica; efervescencia ideológica de los años 70 a la que se integra la expresión filmica con una voluntad participativa y de aporte a la afirmación cultural del Caribe. La, hasta ese momento, balbuciente creación cinematográfica se crece y consolida, estimulada por los legítimos vectores de la época y una involucradora necesidad histórica. «El cine haitiano nació como cine político»,<sup>14</sup> ha dicho Arnold Antonin, y es esa una premisa válida para el surgimiento del cine caribeño como sistema, que así como le permite *ser*, lo lastra a partir de determinado momento, con una cierta retórica, según veremos después.

Pero es preciso comprender las circunstancias tan orgánicas en que brota este cine para cuidarnos, incluso, del acechante ahistoricismo que descalifica hasta los mejor intencionados ideales de cierta izquierda. En ese sentido, hay quien persiste en rehusar la categoría de *cine caribeño* con el argumento de que nuestro cine no expresa aún los signos de una identidad cristalizada y sus hallazgos son muchas veces parciales, coyunturales, periodísticos. En cualquier caso, una entidad no existe a partir de los sueños o las esperanzas, sino de esos estadios graduales que van delineando la vida de los pueblos. El cine que hacemos hoy es un cine caribeño que marcha de acuerdo con el grado de desarrollo de la conciencia social y hasta con las disímiles fragmentaciones de nuestro ser, y ello no es fundamento para que se desconozca o invalide tras la demanda romántica de lo que *debe ser*. Un cine con otro alcance, con otro desarrollo, vuelo y poder integrador sería ciertamente muy tentador, pero sería hoy, también, la peligrosa

ilusión de una falsa conciencia. Esa primacía de la aspiración por sobre la realidad, esa anteposición del ideal a la vida, fue la responsable de que durante muchos años ciertos sectores de la intelectualidad cubana divulgaran un denodado rechazo al cine cubano anterior a la Revolución, precisamente porque ese cine nuestro era visto *desde* la Revolución, desde su perspectiva ética, y no teniendo en cuenta los irrecusables condicionamientos de aquella otra realidad; cuando si de algo pecaba aquel cine era de su desmesurado afán de identidad, su excesivo subrayado de lo tenido por cubano, que terminó siendo —incluso en los cauces del cine revolucionario— un vulgar cubano.

Pero tales desvaríos e inflexibilidades son comprensibles si estudiamos las condiciones en que el cine caribeño existe —valga decir, subsiste—, tan alarmantes como para desanimar o despistar a cualquier espíritu romántico. Mientras los gobiernos locales favorecen las inversiones de las industrias extranjeras interesadas en el Caribe como un paraíso de cocoteros y sensuales turgencias, la producción cinematográfica caribeña muchas veces tiene lugar en las metrópolis, en un cine que no siempre logra despojarse de nuevos intentos colonizadores más o menos conscientes, o de una cierta visión despectiva, cuando menos externa y turística; bien que en otros casos, cada vez más numerosos, ese cine, realizado por descendientes de caribeños, caribeños mismos o sencillamente otros autores, sitúa su presupuesto al servicio de una expresión perfectamente identificable como caribeña. En cuanto a las películas filmadas en nuestros territorios, la mayoría de ellas son el resultado de una iniciativa eventual de un grupo de interesados, sin continuidad ni inserción orgánica en una producción contigua. En ocasiones una empresa se ha instituido para financiar un determinado proyecto, y luego desaparece una vez consumados sus circunstanciales intereses. Y es curioso cómo esa inseguridad económica influye en los signos imaginales de muchos «frescos» históricos y políticos que revelan la ansiedad de quien no solo lo quiere decir todo, sino que siente que lo debe decir todo por esa vez, pues le amenaza la incertidumbre del futuro. El mismo Arnold Antonin caracterizó su legendaria película *Haití, el camino de la libertad* 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 del autor»,<sup>15</sup> y aunque él se explique esa grave «espacialidad» a partir de la necesidad de abarcadoras parábolas que

divulguen la verdad y esclarezcan la historia, es muy posible también que subconscientemente lo asedie el temor al silencio.

De cualquier manera, dichas iniciativas temporales o individuales vienen aportando mucho. En Martinica, por ejemplo, habría que destacar el papel de la APDCC (Asociación para la Promoción y Desarrollo del Cine Caribeño), fundada en 1985 por el entusiasmo de Susy Landau y Viviane Duvigneau, que cuenta ya entre sus logros la celebración bianual de un importante festival; o el auspicio de la misma SERMAC (Servicio Municipal de Acción Cultural) a las primeras obras de varios artistas. Otros comitentes encauzan su dinero, sin embargo, a los dudosos placeres del video comercial.

Así las cosas, no tendría sentido hablar en el Caribe de un «cine independiente» que en otros contextos existe precisamente como reacción o alternativa ante la supremacía de una producción hegemónica más o menos estándar. El cine caribeño —el genuino, no el que se prostituye y subordina sus historias al anuncio de automóviles o casas cerveceras— es por naturaleza un cine independiente, lo cual lo abandona a no pocas carencias, pero le permite también ciertos experimentos y licencias creativas que no penden necesariamente de una normatividad tiránica.

Aunque esta independencia pronto se hace muy relativa por otras razones: no son pocos los autores que prefieren satelizarse a las formas de decir ya convencionalizadas por patrones cinematográficos que saturan el mercado; en esos casos, por muy personal que sea el esfuerzo de producción o el enfoque de los contenidos, se trata de un cine estéticamente dependiente, y un cine estéticamente sumiso jamás será un cine independiente. Luego está la problemática de la distribución y la relación con el público, una de las zonas más accidentadas del cine caribeño, que la mayor parte de las veces es desconocido por su primer destinatario, destinado a restringidos círculos filmicos en las capitales metropolitanas, o confinado a fugaces festivales y a saciar la curiosidad de coleccionistas adictos a «rarezas periféricas». Es común el hecho de que luego de insufribles malabares y prestidigitaciones, el creador consigue realizar su película para extraviarla más tarde entre los intereses de las compañías distribuidoras.

No menos crucial resulta el problema de la legitimidad de los filmes para circular en los mismos países de origen. En la medida en que se oponen a un estado de cosas vigente, decenas de películas no existen sino en las condiciones de cimarronaje cultural; han sido filmadas y conocidas en los márgenes de la clandestinidad. Si ahora tomamos por muestra a Haití, tenemos que muchas de las cintas realizadas durante el gobierno de la dictadura duvalierista tuvieron que articularse sobre la conjunción de grabados, imágenes de archivo, fotos fijas, recortes de revistas y periódicos, y solo un mínimo de filmaciones directas, imposibilitadas por la furia de la represión. Es el caso de la antes aludida *Haití, el camino de la libertad*. El interesante documental *Caña amarga*, rubricado por

Jacques Arcelin en 1983, se filmó clandestinamente durante seis años; y así tantos otros materiales se producen y circulan en las sombras, bajo el peligro de la persecución y el encarcelamiento, al punto de que el caro Antonin llegara a preguntarse: «¿La esclavitud, el exilio o la prisión serán eternamente el precio de la actividad artística en Haití?»<sup>16</sup>

Todos estos frenos y desgarramientos laceran sensiblemente al artista caribeño y le impiden una producción sostenida. Al respecto el libro *Diez años del nuevo cine latinoamericano*,<sup>17</sup> que recoge la participación de nuestros países en el importante festival habanero de 1979 a 1988, nos permite extraer un par de elocuentes estadísticas, siempre con un carácter aproximado, puesto que por abarcador y representativo que se proyecte el festival, la producción de cine caribeño en modo alguno se reduce a su nómina. En cualquier caso, no deja de ser locuaz el hecho de que el promedio de participación de los países caribeños a lo largo de diez años de experiencia filmica sea de *siete* películas. ¡Siete películas en diez años! Aunque hay países con una cifra mínimamente reverenciable —digamos Puerto Rico con veinte y por supuesto, volviendo a salvar la peculiaridad de Cuba, que llega a 335, la mayor producción de Latinoamérica—, el balance no puede ser más preocupante. Otro indicador poco favorecido es el que se refiere a los formatos, dado que continúa prevaleciendo el de 16 mm, que alcanza a doblar el número de películas en el internacionalmente generalizado de 35 mm —por descartar otros cada vez menos exclusivos en el mundo tecnológico contemporáneo, como el panorámico de 70 mm, pongamos por caso. Y vale la observación porque el uso casi aficionado del formato de 16 mm no responde, en la inmensa mayoría de las obras, a una voluntad de factura *underground*, textura «vanguardista» o aridez opositora al lustre de la industria —como curiosamente se aprecia en ciertos creadores jóvenes cubanos—, sino a una obligada necesidad. Sin embargo, la duración se comporta equilibrada, con especial tendencia a los largometrajes en la ficción y a los medio y cortometrajes en el documental, como suele ser propio de ambos géneros. Del mismo modo, abunda el color con naturalidad y, por lo general, cuando no se lo usa es por deliberados propósitos expresivos. Las dificultades de posproducción y trabajo de laboratorio sí los azotan tremendamente, al punto de que terminan realizándose en las metrópolis o diásporas.

Un intento de índice temático arrojaría un nítido repertorio engrosado en primera instancia por aquellos asuntos que apuntan a los enunciados de «libertad, emancipación, soberanía, independencia»; para concentrarse luego en los temas relativos a la penetración de las metrópolis en la economía, la sociedad y la cultura —particularmente los mecanismos manipuladores de los *mass media*— o decenas de fenómenos en torno a las migraciones, el éxodo por causas económicas y políticas, y las experiencias de vida, prolongaciones culturales, frustraciones y conflictos internos en el exterior. Otras

temáticas recurrentes son el movimiento hacia las ciudades, sobre todo con la abolición de la esclavitud; la negritud y la imagen de África como rescate, homenaje o nostalgia; índices del desarrollo socioeconómico, el ferrocarril, la industria cafetalera, etc.; los desalojos y el cimarronaje. Al lado de cuestiones políticas específicas, pero agobiantes en todas las latitudes, como el circo electoral, su demagogia y el ascenso al poder de los diversos partidos, abundan los tratamientos artísticos de las religiones, en especial del vodú y la santería; el mito, la tradición oral y las cosmovisiones múltiples a partir de leyendas y nociones religiosas heredadas en el rito; como también las reflexiones estéticas alrededor del idioma, la cultura y la autoctonía.

Dentro del reflejo por el cine de expresiones artísticas hermanas en el contexto del Caribe, se percibe un histórico maridaje con la música, tanto en su protagónica utilización como recurso cinematográfico fuertemente expresivo, como en el homenaje a disímiles géneros y músicos del área. La poesía y la pintura son otras manifestaciones particularmente destacadas, de las que se resaltan los elementos que apuntalan la identidad y problemáticas candentes en el discurso sociocultural, a la manera del llamado «arte ingenuo» y sus mistificaciones o manipulaciones comerciales y políticas. O sea, el discurrir fílmico en el Caribe es, sobre todas las cosas del mundo, un acto de responsabilidad con su historia y su cultura.

La gravedad expositiva hace prevalecer el drama histórico o sociológico —a menudo el docudrama—, en detrimento de los géneros psicológico, de comedia, musical o fantástico, por citar solo estos. El cine esencialmente sustantivo del Caribe mostrará asimismo una fundada vocación por el registro documental, ya no como género independiente, sino incluso como impronta de los códigos y estilos en la ficción.

### Universo y circunstancia, escaramuzas de la historia

Y es que en países donde la cultura espiritual permanece ocupada en la formación y desarrollo de la conciencia, en el autoconocimiento, el arte se genera como proceso de afirmación colectiva y exploración intersticial. De común sucede que el argumento, motivación primera del discurso fílmico, pasa a ser secundario, puesto que *la Historia* importa más que la historia. Si la vida apremia, el arte no ha de entretener. Por eso Antonín ha confesado, con total sinceridad, lo siguiente: «algunas veces los compañeros extranjeros se ríen con esto, porque cuando me preguntan qué película estoy haciendo, respondo sencillamente que una película sobre Haití».<sup>18</sup> Por ello también ese carácter contingente que si en otros lugares es síntoma de cine pedestre, de una crisis de talento y de imaginación, en el Caribe ha correspondido a una insoslayable necesidad histórica de reconocimiento.

El artista caribeño muchas veces relega la individualidad, habida cuenta del trabado diseño

genérico de su actitud en la vida y de su proyección consciente, urgido como está de vislumbrar su identidad como ser social, desde la elucidación de los más compactos e inextricables procesos transculturales hasta la elemental delimitación del verdadero idioma. No olvidar que muchos caribeños pertenecen a un subcontinente que, desde su mismo nombre, los excluye, porque como han alertado los más progresistas de nuestros intelectuales, de José Martí a Fernández Retamar, eso de «América Latina» deja fuera la sustancial historia y cultura de los caribeños de lengua no española o portuguesa. El retardado acrisolamiento de las nacionalidades, las fragmentaciones naturales y artificiales de toda suerte, y el espíritu defensivo de las poblaciones emigrantes para con la preservación de sus tradiciones y costumbres, explican en conjunto esas «urgencias de identidad», el inaplazable esfuerzo de afianzamiento, la alta referenciabilidad del cine caribeño.

Es históricamente lógico que prevalezcan lo reporteril y el testimonio, incluso el «manifiesto filmado» que conscientemente avasalla el medio al fin y acentúa la función del discurso audiovisual como medio de difusión de ideas en un cine que condensa sus esfuerzos de densidad estética en la alusión, la descripción y la indexación referencial, del mismo modo sustantivo en que la plástica, ocupada en el registro de paisajes y tipos populares, modela un «acercamiento al entorno visual en términos de objetivación».<sup>19</sup>

Las películas caribeñas asumen hoy el desafío de congeniar la respuesta a tal necesidad histórica con el principio de una, tampoco aplazable, creatividad artística más incisiva en indagaciones personales y exploraciones psicológicas universales, consustanciales al hombre mismo, porque sucede acaso que el proyecto sociológico constriñe la búsqueda ontológica y estética o retarda no pocas posibilidades de renovación cultural. No se trata, obviamente, de un reclamo que intenta «occidentalizar» la operatoria de una dispar identidad genérica, de una creatividad otra, sino de, acaso, enriquecerla con alumbramientos de la subjetividad que no tienen por qué excluirse, serles ajenos. Pues, ciertamente, el didactismo y la gravedad trascendentalista de parte importante de este cine ha redundado en un dudoso discurso de preconceptos que provoca un cierto rechazo del público. Se ha suscitado una retórica en la que el afán de esclarecer ideas sobre la vida, determina que el cine a menudo verse sobre las ideas y no sobre la vida. Y está claro que si algo no puede permitirse el cine caribeño es contribuir a incrementar la ya desconsoladora distancia de su público.

Pero los años 80 nos alentaron con novedosas vertientes de elaboración imaginal que ya trascienden el mero proceso de connotación y el diálogo cerrado o estrecho con la realidad: una película como la puertorriqueña *Lo que le pasó a Santiago* revela un conveniente mundo de introspección e indagación existencial; la trilogía de Félix de Rooy sobre el mito en el Caribe es de un complejo simbolismo que requiere de los más exigentes estudios semióticos y tropológicos;

los filmes de Paul Leduc blasonan de su estilizada y lucubrada parábola cultural. Aun más, el inquietante grupo de cintas que emerge en Martinica a finales de la década —las llamadas «películas de sueños», que contienen peculiares premoniciones, alucinaciones y ensueños—, significan un síntoma notorio de esos otros predios de la individualidad y la psicología social que en mucho pueden enriquecer los derroteros del cine caribeño.

También inmerso en la ineludible descolonización de la conciencia y el comportamiento, en el dibujo de una cultura de resistencia que haga frente a la franca amenaza deculturadora de la metrópoli y el gobierno títere, nuestro cine ha debido participar de una actitud contracultural —cuya estrategia más conocida es el fenómeno de la negritud— que se desgasta ante la otredad, que se debilita en la lucha contra el otro. Si bien, como planteara Moreno Fragnals, la colisión entre las culturas dominada y dominante de hecho ha proporcionado inagotables nuevas fuentes culturales, llega un momento en que la obsesión de rechazo a la otredad desvirtúa el asentamiento de lo propio, toda vez que el proceso de identidad no parte de raseros establecidos por la cultura interesada en definirse, sino de los rubros impuestos por una otredad que aun para ser negada condiciona el sentido y el rumbo de los comportamientos.

Ahora, si la desalienación respecto al «complejo del otro» constituye un reto poco menos que imposible en el contexto de unos pueblos tan distantes de su verdadera independencia, donde el sojuzgamiento del otro es una carga demasiado pesada, no menos embarazoso resulta para el artista caribeño desentenderse de las tentaciones del mercado y el turismo, que tratan constantemente de banalizar la obra de arte hasta tornarla en un mero y trivial objeto comerciable. Si la cuestión de la otredad requiere de una profunda madurez

conceptual, los peligros del abaratamiento mercantilista y las concesiones al turismo acechan de un modo más físico, al presentarse en muchas ocasiones como el más rápido y cómodo medio de vida. Y no solo ocurre con la pintura «primitiva» o la futilización de los géneros musicales: en particular el cine es bien dable a la exaltación de ese engendro degenerador que Alan Ménil llama «síntesis periodística de las tres S: *sex, sea and sum*».<sup>20</sup> Bajo aquel pretexto cínico de que «la razón es helénica y la emoción, negra», incontables epígonos y subproductos de la creación caribeña se hacen eco de la imagen de la insularidad como fondo exótico y estereotípico propicio al lujo, la calma y la sensualidad, un paraíso enardecido solo de salvajismos interesantes y encantamientos fugaces, sin lugar para la razón y el pensamiento.

Afortunadamente, contra los desvaríos de todas las lujurias, cada vez más autores dignifican la imagen del cine caribeño con poéticas verdaderamente personales que contienen y rebasan lo genérico, que nos cuentan de nuevo la historia, pero sin el prisma de un par de relatos tan axiomáticos como empobrecedores; ahora con el poder clarificador de sus fabulaciones y reelaboraciones estéticas. Los haitianos Raoul Peck y Elsie Haas, los ya emblemáticos Félix de Rooy y Euzhan Palcy, los puertorriqueños Jacobo Morales y Marcos Zurinaga, los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, solo a la luz de sus propias realidades filmicas engrosan el proyecto cultural del Caribe. Y no es que la espesura del cine caribeño dependa exactamente de una «política de autores» que responda a cierta lógica moderna algo desfasada ya, pero los creadores tampoco parecen proseguir aquel estadio primario y necesario en que el cine era la realidad, como en *Ana y Gabriel* la virgen morena era la Virgen María. Como si el Caribe se cansara, de una vez, de todas las malas hierbas: los

### Veinte películas imprescindibles<sup>21</sup>

<i>The Harder They Come</i> (Perry Henzell, Jamaica, 1972)	<i>Almacita di desolato</i> (Félix de Rooy, Curazao, 1986)
<i>Haití, el camino de la libertad</i> (Arnold Antonin, Haití, 1974)	<i>La gran fiesta</i> (Marcos Zurinaga, Puerto Rico, 1986)
<i>Destino manifiesto</i> (José García, Puerto Rico, 1975)	<i>La ronde des vaudous</i> (Elsie Haas, Haití, 1986)
<i>Puerto Rico: paraíso invadido</i> (Alfonso Beato, Puerto Rico, 1976)	<i>Haitian Corner</i> (Raoul Peck, Haití, 1987)
<i>Dios los cría</i> (Jacobo Morales, Puerto Rico, 1980)	<i>Un pasaje de ida</i> (Agliberto Meléndez, República Dominicana, 1988)
<i>Anita</i> (Rassoul Labuchin, Haití, 1980)	<i>Krik? Krak! Tales of a Nightmare</i> (Jac Avila y Vanyöska Gee, Haití-EUA-Canadá, 1988)
<i>¿Puede un Tonton Macoute ser poeta?</i> (Arnold Antonin, Haití, 1980)	<i>Ana y Gabriel, una historia de amor</i> (Félix de Rooy, Curazao, 1989)
<i>La operación</i> (Ana María García, Puerto Rico, 1981)	<i>Lo que le pasó a Santiago</i> (Jacobo Morales, Puerto Rico, 1989)
<i>Rue Cases-Nègres</i> (Euzhan Palcy, Martinica, 1983)	<i>Barroco</i> (Paul Leduc, México, 1989)
<i>Caña amarga</i> (Jacques Arcelin, Haití, 1983)	<i>Latino bar</i> (Paul Leduc, México, 1991)

prostíbulos paradisíacos, las adoraciones acrílicas, los fanatismos políticos. Así, desprovisto de prelegicimos y folklorismos ideológicos, el sentido de la responsabilidad histórica y las distancias propias del arte parecen urdirse en el difícil arcano de la lucidez. La madurez asoma justo cuando la realidad fílmica deja de proponerse como análoga virtualidad de la realidad real: eso que ayer fue espejo orgulloso, hoy es muchas veces coartada de la mediocridad. Al trenzarse con los alumbramientos del arte, lejos de desaparecer, el mito de Narciso se complejiza extraordinariamente. En efecto, Ava podrá ser la santa, pero solo si así lo desea el temperamento del pintor.

Y de este modo orquestado el instinto genérico proveniente de África con el aura de la originalidad emblemática por la tradición de Occidente, podrá realizarse el Caribe en su última y verdadera hibridez. Porque además, caribeño o de todos los mundos probables, el hombre es uno solo, y en definitiva se debate entre similares coordenadas. ¿Un Caribe metafísico no será acaso un Caribe mejor dotado para responder a su fortísimo cometido histórico? ¿Sería ese el colmo de las paradojas, salvadoras y desconcertantes, que alimentan la utopía? En la confluencia de los tiempos no existe el presente sino sometido a los vislumbraimientos que el futuro le arrebató a la historia.

## Notas

1. Para un análisis detenido de estos tópicos se recomienda, en particular, el ensayo de Juan Acha «Reafirmación caribeña y sus requerimientos estéticos y artísticos», en *Plástica del Caribe*, La Habana: Letras Cubanas, 1989: 7-28.
2. Véase James Clifford, «Sobre el coleccionismo de arte y cultura», *Criterios*, cuarta época, (31), enero-junio, 1994: 142.
3. En algunos libros y artículos consultados, con desconcierto advertimos que decenas de películas son presentadas no ya sin un «autor», sino incluso sin un responsable cualquiera de la producción, como si ello nada cambiara, o se aspirara a que la película brotase del «subconsciente colectivo».
4. A esta altura del texto, el lector echará de menos las referencias a los autores cubanos, algunos de ellos con vasto reconocimiento internacional. Preciso es aclarar desde ya que este ensayo excluye el caso de la cinematografía cubana, que por sus acentuadas peculiaridades, desde la existencia de una historia continua y una infraestructura industrial mínima hasta otros derroteros del discurso ético, requiere un estudio independiente o un análisis comparado que excede los intereses de nuestras reflexiones. Asimismo se han minimizado las alusiones a Puerto Rico, cuyas especificidades históricas, sociopolíticas y culturales también se apartan un tanto de la lógica general que en esta ocasión intentamos desentrañar. Como parte de la referida licencia de método, habría que entender también la temporal exclusión de los espacios continentales que engrosan el concepto sociocultural de lo caribeño y la cuenca misma, en razón esta vez de la dificultad que entraña el deslinde de lo propio y específicamente caribeño en el contexto de producciones nacionales que en modo alguno se limitan a la lógica socioestética que rige nuestro objeto de estudio, y son incluso generadas en centros proindustriales la mayoría de las veces enrumados a presupuestos de identidad de otro alcance, que insertan lo caribeño de manera orgánica mas no se agotan en ello. Un caso bien diferente muestra la cinematografía mexicana, donde varias cintas sí revelan una pertenencia raigal, tanto en los signos sociolingüísticos como en lo ético, al designio del Caribe. De cualquier modo, insistimos en que todos estos «cortes» son premisas de método en un acercamiento preliminar al tema; futuras aproximaciones alcanzarán, posiblemente, otras precisiones e integrarán zonas de producción en este primer momento aplazadas.
5. Véase el ensayo de Mbye Cham, «Introduction: Shape and Shaping of Caribbean Cinema», en *Ex-Iles. Essays on Caribbean Cinema*, Nueva Jersey: Africa World Press, 1992.
6. Véase el ensayo de Keith Q. Warner, «Cine, literatura e identidad en el Caribe», en *Ex-Iles. Essays on Caribbean Cinema*, ob. cit.
7. Véase la entrevista de June Givanni a Euzhan Palcy, en Londres, 1988, mientras la cineasta hacía la postproducción de *Dry White Season*, ibíd.
8. Ver nota 5, y consultar además el ensayo de Alan Ménil «*Rue Cases-Nègres or the Antilles from the Inside*», ibíd.: 155.
9. Véase la entrevista de Karen Martínez a Félix de Rooy durante el Festival de Martinica en 1988, ibíd.
10. Al respecto, consúltese en especial su trabajo *Les saints et les anges*, de 1985.
11. Ver nota 7.
12. Para un estudio de los llamados «pioneros» del cine en el Caribe, habría que revisar cuidadosamente las obras fundacionales de creadores como Gabriel Glissant, Perry Henzell, Raphaël Stines, Bob Lemoine, Rassoul Labuchin, Christian Lara, et al.
13. Otra constatación del fracaso determinista se experimenta al comprobar que algunas de las plazas más fuertes de la cinematografía caribeña —el cine haitiano, por ejemplo— acontecen justo en el contexto de los países más desvalidos, de escuálida economía e hipertrofiada vida social. En dicho sentido, pudiera ser elocuente la relación de 20 títulos imprescindibles en el cine caribeño, con la que concluye este ensayo.
14. Arnold Antonin, «Panorama del cine en Haití», *Cine Cubano*, (110): 60.
15. Ibíd.: 50.
16. Ibíd.: 55.
17. Teresa Toledo, *Diez años del nuevo cine latinoamericano*, La Habana: Verdoux/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Cinemateca de Cuba, 1990: 725.
18. Véase «Haití: el camino de la libertad», entrevista de Vivian Argilagos a Arnold Antonin, *Cine Cubano*, (97): 89.
19. Yolanda Wood, «La pintura contemporánea en el Caribe», en su *De la plástica cubana y caribeña*, La Habana: Letras Cubanas, 1990: 155. Aunque la frase citada alude en este ensayo a la pintura guyanesa de la primera mitad del siglo, en modo alguno la precisión conceptual de la investigadora cubana se reduce a ese espacio ni a ese tiempo.
20. Ver nota 8.
21. Esta lista de hitos fílmicos caribeños se conforma sin distinción de géneros, y atendiendo no únicamente a virtudes estéticas, sino también a poderosas razones de índole histórica o sociológica. Por demás, es evidente que no se manejaron las películas cubanas, que solo ellas requerirían una lista de veinte títulos significativos. Tampoco se incluyen las obras de los «pioneros», merecedoras de otras consideraciones.