

REPRESENTACIONES FÍLMICAS DEL CARIBE: DEL EXOTISMO A LA AUTO-REPRESENTACIÓN

Roger Canals
Universitat de Barcelona

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar un conjunto de representaciones fílmicas sobre el Caribe, desde el cine clásico norteamericano hasta el documental etnográfico contemporáneo. La idea principal del texto es que existe una evolución en las imágenes del Caribe que van desde el exotismo propio de la primera mitad del siglo xx hasta la situación actual, marcada por un conjunto de producciones heterogéneas que, diversificando la autoría audiovisual, aportan nuevas miradas y discursos sobre la realidad social y cultural de la región.

Palabras clave: Cine, Caribe, Documental, Representación, Imagen.

Abstract: The aim of this paper is to analyze a set of filmic representations of the Caribbean, ranging from classic American cinema to contemporary ethnographic documentary. The main idea of the text is that there is an evolution in Caribbean images from the exoticism of the first half of xx century to the present situation, marked by a heterogeneous set of productions, which, by diversifying audiovisual authorship, provide new perspectives and discourses on the social and cultural reality of the region.

Key words: Cinema, Caribbean, Documentary, Representation, Image.

1. Introducción

Basta con hacer un breve repaso de las imágenes sobre el Caribe presentes en la industria del turismo, la fotografía y los reportajes de viajes o el cine comercial para constatar que este territorio formado por islas y costas americanas ocupa todavía un lugar singular en lo que se ha venido llamando el «imaginario» de la sociedad occidental. Playas paradisíacas, fiestas y ritos supuestamente ancestrales, mujeres exuberantes y otros muchos ejemplos continúan alimentando una visión estereotipada y exótica del Caribe, y especialmente de las Antillas, construida sobre la base de la naturaleza tropical del archipiélago y del carácter supuestamente desinhibido, alegre y pasional de sus habitantes. Pero esta imagen del Caribe, que encontró su primer referente fílmico en el cine clásico norteamericano, ha dejado de ser hegemónica. Hoy convive –y, en cierto modo, com-

pite– con otras muchas representaciones fílmicas que cuestionan dichas visiones estereotipadas. Entre estas nuevas imágenes del Caribe cabe destacar el cine etnográfico y el documental de pequeño formato, que han experimentado un auge importante a raíz de la aparición de las nuevas tecnologías digitales. Estas producciones tienen, además, la particularidad de haber sido realizadas, en muchos casos, por los propios caribeños.

El objetivo principal de este artículo es analizar, a partir de ejemplos concretos, algunas de las producciones fílmicas realizadas sobre el Caribe, desde el cine de ficción clásico hasta el documental etnográfico contemporáneo. Con ello pretendo mostrar dos puntos esenciales: en primer lugar, que existe una evolución en las imágenes del Caribe que va desde el exotismo alienante, propio de la primera mitad del siglo xx, hasta la situación actual, marcada por un conjunto de producciones heterogéneas que, diversificando la autoría audiovisual, aportan nuevas miradas y discursos sobre la realidad social y cultural de la región. En segundo lugar, mi objetivo aquí es poner en evidencia la importancia del estudio de las imágenes en la antropología y la historia, sugiriendo algunas claves para el análisis iconográfico de documentos fílmicos para ambas disciplinas. Recogiendo la tradición de Burke (2001) y Didi-Huberman (2003), haré hincapié en la necesidad de adoptar una perspectiva dinámica, contextual y comparativa para el análisis de las imágenes en la sociedad contemporánea.

Para llevar a cabo esta reflexión, tomaré en cuenta tres grandes corrientes audiovisuales: en primer lugar, voy a comentar algunas películas del cine clásico norteamericano –es decir, obras producidas en su mayoría entre los años treinta y cincuenta del siglo xx– y las compararé con películas de ficción contemporáneas, tanto americanas como europeas, que abordan igualmente la temática del Caribe antillano. En segundo lugar, me referiré, aunque brevemente, al Nuevo Cine Latinoamericano, que, entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado, intentó aportar una visión propia del Caribe –y de Latinoamérica en general– mediante una narrativa, una política y una estética propias. Finalmente, discutiré algunas películas etnográficas contemporáneas, así como vídeos autoproducidos por caribeños que han encontrado en la tecnología digital e Internet un medio de producción y difusión al margen de la gran industria. Estos documentos, que actúan a menudo como contra-imágenes del estereotipo caribeño propio de la industria del turismo y del cine comercial, dan muestra de la disparidad de recursos visuales que se encuentran hoy en día al alcance del investigador y, en consecuencia, de la necesidad de articular estrategias de análisis para integrarlos críticamente en nuestras investigaciones.¹

1. Obviamente, este corto ensayo no tiene en modo alguno voluntad de exhaustividad. Las películas elegidas constituyen un listado representativo pero en ningún caso completo de las muchísimas producciones fílmicas que se han hecho sobre el Caribe a lo largo del tiempo. Me parece, sin embargo, que las obras que aquí comentaré son suficientes para inferir de ellas ciertas tendencias generales en cuanto a la representación fílmica del Caribe se refiere.

2. El Caribe imaginado

Recogiendo la tradición de las novelas de aventuras del siglo XIX, de la fotografía colonial y de un extenso legado literario de cronistas y exploradores que de una forma u otra se remonta a los tiempos de la Conquista, el cine clásico norteamericano contribuyó de forma decisiva a la difusión de una imagen estereotipada del Caribe. Hay que tener en cuenta que la distribución de estas películas, que podían verse en los cinco continentes, alcanzó unas proporciones inéditas hasta el momento: el Caribe se convierte en un referente icónico a escala mundial. La mayor parte de estas producciones sitúan su trama en los siglos XVIII o XIX, alrededor de las batallas navales y de la piratería. En esta corriente debemos situar producciones tan relevantes como *Piratas del mar Caribe* (1942), producida y dirigida por Cecil B. DeMille y protagonizada por John Wayne, Susan Hayward y Paulette Godard. Situada en el 1840, la película aborda la cuestión del negocio existente alrededor del rescate de los barcos naufragados. Según se cuenta, el barco que acudía al auxilio de las naves embarrancadas obtenía el derecho de quedarse con la mitad de sus cargas. Loxi Clairbone, la bella protagonista encarnada por Paulette Godard, sospecha de un turbio acuerdo entre un rescatador de barcos y el capitán de un navío para repartirse un ostentoso botín luego de un naufragio preparado. Este conflicto acabará enfrentando a dos capitanes de la marina (John Wayne y Ray Milland), ambos enamorados de Loxi Clairbone. A efectos de nuestro análisis, lo que interesa destacar de este metraje es que el Caribe aparece como un vasto territorio sin ley ni orden, donde diferentes potencias nacionales, empresas y organizaciones de todo tipo e individuos ávidos de riquezas compiten despiadadamente por bienes materiales como joyas, telas o alimentos exóticos. Hay que resaltar igualmente la representación de la naturaleza exuberante y tropical del archipiélago, utilizada constantemente como recurso estético y narrativo: huracanes, diluvios y hasta la presencia de animales monstruosos –como el célebre calamar gigante que acaba con la vida de uno de los protagonistas– dibujan un territorio salvaje e irracional, casi fantástico, que opera dentro de la película como una suerte de traslación al mundo externo de la psicología interior de unos personajes movidos por pulsiones y pasiones básicas. Finalmente, las referencias al mestizaje caribeño son pocas y responden a los clichés típicos de la época. Encontramos, en primer lugar, la criada negra: obesa, patosa, con poco dominio del inglés pero de corazón simple y bondadoso; su retrato es el del negro infantilizado sobre el que recae una visión claramente evolucionista. Otro aspecto relevante de la película es la referencia al vudú y a los ritos «autóctonos», que son presentados como ceremonias primitivas y escalofriantes, cuya presencia y práctica aterroriza a los protagonistas. El puerto de La Habana, donde transcurre parte de la trama, aparece como un mosaico de razas y personajes estrambóticos que deambulan sobre un decorado de palmeras y casas de estilo colonial.

Otra producción destacable de esta corriente es *Caribe* (1945), producida por la RKO y dirigida por el prolífico Frank Borzage (fig. 1). Contextualizada en el

Figura 1. Fotograma de la película *Caribe*



siglo XVIII, el filme narra la historia de Laurent Van Horn, patrón de un barco holandés que embarranca en las costas de Cartagena, cuyo virrey es Juan Alvarado de Soto. Este hace prisionera a la tripulación holandesa, que sin embargo logra huir y adueñarse de un barco. Van Horn se convierte entonces en el famoso pirata Barrancuda, deseoso de vengarse del imperio español. Su plan será raptar a la prometida del virrey, Francisca de Guzmán y Argandora, quien terminará por enamorarse del capitán holandés. Se trata de una película de batallas navales, duelos de espadas y amor romántico, donde los españoles aparecen como aristócratas holgazanes y conservadores en contraposición al carácter moderno, práctico y civilizado de los holandeses. El Caribe es de nuevo representado como un lugar abandonado a su suerte, como un territorio gobernado por las pasiones e impulsos de un conjunto de individuos de turbio pasado que han terminado por recalar en las aguas tropicales. Aquí no hay la más mínima referencia al contexto cultural o demográfico del archipiélago, si bien se utiliza de nuevo el recurso a una naturaleza salvaje y desmesurada como símbolo de la psicología interior de los personajes que en ella habitan. Estas son unas ca-

racterísticas que encontramos en toda la filmografía clásica norteamericana referente a la piratería.²

Las llamadas «películas de piratas» ubicadas en el mar Caribe llegaron a constituir un subgénero importante incluso fuera de la industria americana. Un ejemplo revelador es el caso de *Los corsarios del Caribe* (1961), dirigida por Eugenio Martín en una coproducción entre España, Italia y Alemania. Situada en el golfo de Maracaibo el año 1620, narra la historia de Alan Braves (Hans von Borsody), un pirata holandés traicionado por uno de los suyos y acusado injustamente de un crimen que no ha cometido. Pese a haber sido encarcelado y torturado por las autoridades españolas, Alan Braves combatirá junta a estas en la defensa de Maracaibo contra el pirata traidor, lo que le supondrá el perdón de España y el amor de una joven doncella. La película contrapone de nuevo la mentalidad práctica y racional de los holandeses al carácter aristocrático de los españoles. A parte de esto, el filme sigue todos los clichés del género: el Caribe aparece como un espacio gobernado por la lujuria y la ambición donde, sobre el fondo de una naturaleza salvaje, se hallan personajes de lo más dispares y estrambóticos.

El imaginario acerca de los piratas caribeños no ha dejado de alimentar el imaginario hollywoodiense. El último ejemplo de esta larga corriente cinematográfica es sin duda la tetralogía *Piratas del Caribe* (*Pirates of the Caribbean*, 2003, 2006, 2007 y 2011) protagonizada por Johnny Depp. Adoptando el tono de la parodia y ciertos elementos del cine fantástico, esta superproducción, que ha batido récords de audiencia en todo el planeta, pretende revisar el género incluyendo a todos los personajes clásicos (corsarios, esclavos, doncellas, almirantes británicos y españoles...) así como haciendo referencia a lugar míticos como la célebre Isla Tortuga. El personaje clave de la película es el pirata Jack Sparrow, una suerte de antihéroe excéntrico, embaucador y amante del ron que representa una reinención irónica del paradigma clásico del pirata villano.

Esta tradición cinematográfica ha contribuido de forma decisiva a la creación de un imaginario exotizante sobre el Caribe que todavía pervive. Como dice Sally Price a propósito del llamado «arte primitivo» (1991), el exotismo se podría definir como una visión sobre la alteridad cultural creada desde Occidente, en la que, sin tener un conocimiento contrastable del Otro (africano, caribeño, asiático), se proyecta sobre este un conjunto de deseos, temores y fantasías propias (caníbales, mujeres seductoras, cuevas repletas de oro y diamantes...). El Otro

2. La lista de filmes sobre piratas en el cine clásico norteamericano es muy extensa. Algunos de los títulos más conocidos son: *The Black Pirate* (1926) de Ibert Parker, *Treasure Island* (1934) de Victor Fleming, *Captain Blood* (1935) de Michael Curtiz, *The Buccaneer* (1938) de Cecil B. DeMille, *The Sea Hawk* (1940) de Michael Curtiz, *The Black Swan* (1942) de Henry King, *Frenchman's Creek* (1944) de Mitchell Leisen, *Captain Kidd* (1945) de Rowland V. Lee, *Fortunes of Captain Blood* (1950) de Gordon Douglas, *Last of the Buccaneers* (1950) de Lew Landers, *Captain Horatio Hornblower* (1951) de, Raoul Walsh, *Captain Pirate* (1952) de Ralph Murphy, *Caribbean* (1952) de Edward Ludwig, *The Crimson Pirate* (1952) de Robert Siodmak, *Prince of Pirates* (1953) de Sidney Salkow, *The Master of Ballantrae* (1953) de William Keighley, *Return to Treasure Island* (1954) de Ewald André du Pont, *The Buccaneer* (1958) de Anthony Quinn.

y su mundo se construyen así como una suerte de inversión del mundo Occidental: viene a ser algo así como una imagen del Otro pero sin el Otro. El juego de oposiciones atañe el mundo exterior e interior: así, mientras que la sociedad occidental se caracterizaría por la racionalidad, el respeto a la ley y la vida urbana, el Caribe sería el lugar del desenfreno de las pasiones, la irracionalidad y la preeminencia de una naturaleza salvaje. Poco hay aquí de referencias a la realidad cultural, lingüística y demográfica de la región. El resultado es la emergencia de un Caribe intemporal, ficticio, que se va dibujando como un «réservoir à fantasmés»³ (Jeanne, 2005: 1) del imaginario de la sociedad occidental.

Ahora bien, no es solo en el cine donde observamos la presencia de imágenes referentes a este Caribe exótico. La actual industria del turismo, por ejemplo, constituye un caso paradigmático de exotismo contemporáneo donde la cultura visual juega un rol preponderante. En sus anuncios, catálogos y páginas Web, el turismo se sirve de todo el imaginario descrito anteriormente para atraer y seducir al cliente y vender el Caribe como un destino vacacional paradisíaco, óptimo para compensar el ajetreo de la vida urbana cotidiana. Y es que, siguiendo el esquema básico del exotismo basado en un juego de oposiciones con Occidente como punto de referencia, la industria del turismo vende el Caribe como lo opuesto a la vida ordinaria que supone que llevan sus potenciales clientes: lugar de paz y tranquilidad donde el tiempo no pasa, ámbito para contacto con una naturaleza virgen y unos habitantes autóctonos despreocupados, amantes de la vida, pobres pero en todo caso felices. Adorno ya apuntaba en 1944 que la «industria de la cultura» –donde deberíamos situar el turismo– tenía que interpretarse como una pieza más del engranaje capitalista: el sistema, para perpetuarse, debe integrar algo así como la (ilusoria) evasión del sistema. Pero esta evasión (televisión, turismo, parques de atracciones) no es más que otro bien de consumo (Adorno, 1998); el obrero, que durante al año produce, consume durante sus vacaciones, cerrando así el círculo necesario para la perpetuación del capitalismo.

Marc Augé, por su parte, ha puesto de relieve la estrecha relación entre el turismo y las imágenes. En su libro *L'impossible voyage* (1997), el antropólogo francés muestra cómo el turismo se edifica sobre una paradoja: vende una destinación ficcionalizada que, por ser precisamente una ficción, es incapaz de ofrecer. El cliente, sabedor de forma más o menos consciente de este hecho, realiza así un viaje imposible⁴ –imposible por tener como objeto un destino ficcional– durante el cual se esforzará en encontrar rasgos, por mínimos que sean, que de una forma u otra concuerden con la imagen estereotipada que inicialmente motivó su marcha. Pero el cliente no es solamente un consumidor de imágenes: es también un productor. No puede entenderse hoy un viaje sin cámara de fotos o de cine para dejar registro de los sitios y monumentos visi-

3. «Reserva de sueños». Todas las traducciones son mías.

4. El «viaje imposible», dice Augé, es también el viaje del antropólogo contemporáneo, que no puede ya aspirar a desplazarse a un rincón inédito del planeta para encontrar una comunidad sin contacto alguno con el mundo occidental.

tados. A partir de las tesis de Augé, podemos ver cómo el turismo se articula sobre una suerte de círculo icónico: el cliente compra una imagen y después durante el viaje se esfuerza en hacer imágenes que confirmen la imagen primigenia que motivó su viaje y que puedan ser utilizadas, a su regreso, como prueba de que el viaje realizado ha sido, en el fondo, un *verdadero* viaje –lo que Augé llama «les plaisirs de la vérification» (1997: 24).⁵

Claro está que no todo el Caribe es tratado de la misma manera tanto por el cine como por la industria del turismo: no se representa a Haití de la misma forma que a, por ejemplo, las Islas Barbados. Si el primer destino representa la miseria y la desolación (a menudo recurriendo a imágenes igualmente estereotipadas), el segundo se proyecta como una suerte de parque temático para el goce de turistas, especialmente anglosajones –«you won't have any problem with the language!, advierte una página Web»–. Uno de los casos más fascinantes es sin duda el de la isla de Cuba. Podríamos decir que Cuba padece de un doble exotismo asociado al turismo. Por un lado, de un exotismo propio de la industria del turismo convencional: es la Cuba de los grandes hoteles, de las playas paradisíacas, de la música caribeña y de las mulatas desinhibidas. Por otro lado, está la imagen romántica de la Cuba postrevolucionaria, la imagen, convertida en icono –es decir, en objeto de adoración–, de una Habana de belleza decadente, de coches de museo, murales del Ché y casas coloniales. Es una Cuba que simboliza a la vez un ideal político y humano ligado a los principios de la revolución, y que atrae a un público supuestamente más selecto que no aceptaría ser categorizado dentro del turismo de masas. La Habana aparece como una suerte de santuario para una parte de la intelectualidad de la izquierda europea y norteamericana, que, quizás sin ser consciente de ello, se sirve y reproduce un imaginario igualmente exotizante y estereotipado.

3. Otras miradas sobre el Caribe

Pero regresemos al cine. Paralelamente a la corriente dominante que ha tendido a reproducir una imagen estereotipada del Caribe, observamos, a partir de la segunda mitad del siglo xx, la emergencia de un conjunto de películas cuyo objetivo era ofrecer una visión diferente sobre el archipiélago. Sin constituir una corriente unificada, como lo fuera el género de las películas de piratas, estos trabajos abordan temas hasta entonces poco explorados y dan cuenta de un cierto cambio de sensibilidad en la representación fílmica de la región.

Uno de los ejemplos más notables de esta otra mirada del cine hacia el Caribe lo constituye la película *Queimada* (1969), dirigida por Gillo Pontecorvo (1919-2006), autor de la célebre *La batalla de Argel* (1965), y protagonizada por Marlon Brando. Inspirada libremente en la independencia de Haití, la película, ubicada a

5. «Los placeres de la verificación».

mediados del siglo XIX, narra la historia de William Walker (Marlon Brando), un comerciante y aventurero inglés enviado por la Corona británica a la isla caribeña de Queimada, una colonia portuguesa dedicada a la producción de la caña de azúcar. William Walker tiene una triple misión: en primer lugar, levantar a los esclavos negros contra la élite colonial blanca para conseguir una independencia jurídica de la isla. En segundo lugar, hacerse con el control de la producción de la caña de azúcar en la isla para beneficio de los intereses ingleses. Y, finalmente, Walker aspira a imponer en Queimada un sistema de producción capitalista que maximice los beneficios comerciales y evite que el levantamiento organizado de los esclavos negros contra los portugueses se convierta a su vez en una revolución social. La película, de gran calidad audiovisual y rodada en el Caribe mismo,⁶ presenta el capitalismo como la continuación histórica del esclavismo, es decir, como un sistema de producción que, en lugar de suplantarlo, prolonga la servidumbre adaptándolo a los nuevos sistemas de producción y a las exigencias del comercio internacional. En este sentido, la película nos ha dejado algunos diálogos memorables, como cuando Walker, que representa la mentalidad economicista e instrumental del capitalismo británico frente a la mentalidad esclavista y aristocrática de los portugueses, expone frente a la élite criolla las ventajas del obrero asalariado frente al esclavo, haciendo un símil entre la prostituta y la esposa. Como dice el comerciante británico: «en términos de rendimiento del producto [producto que en este caso es el amor físico]: ¿qué resulta más interesante, una esposa o una prostituta? A la esposa hay que darle casa, comida, vestidos, medicinas cuando está enferma... hay que mantenerla toda la vida incluso cuando envejece y es improductiva, y si uno vive más que ella tiene que pagar incluso su entierro; en cambio, un devaneo circunstancial [con una prostituta] obliga a muy poca cosa: le pagas por las horas de trabajo y solo cuando la necesitas. Pues bien, por la misma razón, qué es más conveniente: ¿un esclavo o un obrero asalariado?». *Queimada* representa un ejemplo de compromiso y rigor histórico, que da cuenta de un momento en que el cine de gran formato quiso y pudo realizar obras de cierto presupuesto basadas en un mensaje explícitamente de izquierdas.

El esclavismo constituye igualmente el tema central de *Amistad* (1997), película dirigida por Steven Spielberg y que pretende aportar una mirada inédita a la cuestión de la trata de esclavos africanos en el Caribe. Basada en una historia real, la película narra la vida de un grupo de esclavos que consiguen hacerse con el control del navío que los lleva hacia América. La sublevación es sin embargo reducida y los esclavos llevados a los Estados Unidos donde son juzgados por rebelión. El juicio pondrá en entredicho el sistema judicial norteamericano y los cimientos democráticos de la nación. Resulta innegable que *Amistad* supone, al menos parcialmente, un esfuerzo por repensar la cuestión de la esclavitud y ofrecer un retrato fiel y documentado de la trata de negros. Sin embargo, el mensaje implícito de la película es mucho menos transgresor de lo que

6. Concretamente, la película se rodó en Cartagena (Colombia).

uno podría imaginar en un primer momento: con un tono épico y algo sentimentalista, el filme termina siendo una glorificación del sistema judicial norteamericano –frente a la mentalidad aristocrática y conservadora de los Españoles–, supuestamente basado en el respeto a los derechos civiles, así como una glorificación del cristianismo, definido como religión universal basada en el perdón y el respeto al Otro. La visión nihilista y desencantada de *Queimada* es sustituida aquí por un planteamiento dual entre esclavistas y antiesclavistas que termina por simplificar en exceso la cuestión.

Mucho menos convencional es la producción francesa *Vers le sud* (2006), dirigida por Laurent Cantet y protagonizada por Charlotte Rampling. Situada en la década de 1980, el filme aborda una temática novedosa: el turismo sexual femenino en Haití. La película narra la historia de tres mujeres británicas acomodadas que pasan temporadas en complejos hoteleros de Puerto Príncipe, completamente abstraídas de la cruda realidad social de la isla. Allí entablan relación con jóvenes haitianos a quienes pagan por su compañía y servicios sexuales. *Vers le sud* ofrece un retrato excepcional de una nueva modalidad de neocolonialismo, a la vez que explora los prejuicios y frustraciones sexuales de la clase media europea. Audiovisualmente, la película sorprende con una serie de escenas con formato de entrevista en las que los personajes femeninos hablan directamente a la cámara sobre sus miedos y deseos. Es un recurso que pretende «documentalizar» la película, sugiriendo que la ficción que el espectador tiene enfrente responde a un orden de cosas bien real. Se trata de un ejemplo más de una tendencia creciente en el cine contemporáneo, donde el documental toma elementos de la ficción y al revés, desvaneciendo, al menos parcialmente, la separación entre géneros.

Quisiera finalmente hacer una breve referencia a la película *The rhum diary* (2011), protagonizada por Johnny Depp, que aborda una temática igualmente inédita como es la de la dominación de la isla de Puerto Rico por parte de los Estados Unidos. Basada en la novela de Hunter S. Thompson y situada a mediados del siglo xx, la película narra la vida de un periodista alcohólico enviado a San Juan para trabajar en un pequeño periódico independiente. Allí entrará en contacto con la élite norteamericana, que, menospreciando las reivindicaciones nacionales, sociales y lingüísticas de los puertorriqueños, pretende sacar provecho de los recursos naturales de la isla mediante turbios negocios vinculados a la industria del turismo y de la construcción. El espectador intuye que la película, rodada en la isla caribeña, pretende aportar una mirada crítica sobre la relación de los Estados Unidos con Puerto Rico, dejando entrever que la situación de estado libre asociado no es más que una suerte de neocolonialismo. Pese a estos buenos propósitos, *The rhum diary* termina cayendo sin embargo en los tópicos de siempre. Las únicas referencias a la cultura puertorriqueña acaban siendo la lucha de gallos, la música salsa, el ron y el catolicismo popular. Ningún personaje puertorriqueño adquiere un rol clave en el desarrollo de la trama y las expectativas que uno podía crearse al principio en cuanto a la contextualización de la situación de la isla acaban desvaneciéndose por completo. Queda solamente la intención inicial de dibujar un retrato diferente de Puerto Rico que vaya

más allá de la imagen idealizada, o puramente promocional, que se ofrece en la industria del turismo bajo el famoso lema de «La Isla del Encanto».⁷

Obviamente, estas cuatro producciones que he comentado aquí representan un abanico muy limitado de las muchas que se han venido realizando sobre el Caribe y que de una forma u otra se alejan del cine de la primera mitad del siglo xx. Constituyen sin embargo un ejemplo de complejización en cuanto a las miradas fílmicas sobre la región. En este sentido, me parece importante resaltar que directores europeos, como Pontecorvo primero y Cantet después, se hayan interesado por la región y que ambos hayan elegido como núcleo para sus trabajos la isla de Haití, tradicionalmente olvidada por las películas de piratas, las visiones exotizantes del Caribe y la industria del turismo. Ambas películas, dispares en el tiempo y en el planteamiento, denotan un esfuerzo por contextualizar la situación caribeña ahondando en su realidad histórica y cultural. En ambos trabajos, el Caribe ya no es considerado como lo opuesto al mundo occidental –como era el caso en la corriente cinematográfica comentada anteriormente basada en una visión exótica– sino como el paradigma de lo que ha llegado a ser, al menos parcialmente, el proyecto civilizador de Occidente: un proyecto de explotación política, cultural e incluso sexual del Otro. Entre Europa y el Caribe ya no hay una discontinuidad –sobre la que juega permanentemente la industria del turismo– sino una unión indisoluble que se articula sobre nuevas formas de dominación. Mucho menos críticas e incisivas resultan las dos producciones norteamericanas a que he hecho referencia (*Amistad* y *The rhum diary*). En ellas se observan las limitaciones, en términos ideológicos, de la propia industria cinematográfica americana contemporánea.

4. El Nuevo Cine Latinoamericano

Hasta aquí me he centrado en representaciones fílmicas del Caribe realizadas por directores no caribeños. Pero el Caribe –y Latinoamérica en general– también se ha representado a sí mismo. Para empezar, habría que decir que el cine llegó a las costas de Maracaibo o a la isla de Cuba muy temprano, poco después de su aparición en Europa (Piault, 2000). Aquellos que lo trajeron eran, obviamente, europeos, y las películas que resultaron estaban realizadas desde su perspectiva. Poco después surgirían las primeras producciones realizadas

7. A modo de anécdota, permítanme comentar que yo me encontraba en Puerto Rico en el momento del rodaje de esta película. El centro histórico de San Juan se hallaba completamente colapsado y había fuertes medidas de seguridad. Aproveché la ocasión para hacer una pequeña encuesta entre los muchos curiosos que habían acudido a ver el rodaje. Las opiniones de los puertorriqueños se pueden dividir en dos grandes bloques: los que, entusiasmados, veían como un honor que Johnny Depp hubiera elegido San Juan para una de sus producciones y los que interpretaban el rodaje como un ejemplo más de la relación de dominación que supuestamente los Estados Unidos tendrían para con la isla. Como dijo una boricua crítica con dicho proyecto: «Puerto Rico, para ellos [los norteamericanos] no es un pueblo; es solo un decorado».

por directores latinoamericanos. La gran explosión de cine autóctono, sin embargo, se produjo mucho más tarde, entre los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, con un cine realizado esencialmente en México y Argentina, basado en la comedia y el melodrama, y que tuvo una notable difusión por todo el territorio americano. Más tarde aparecería, entre las décadas de 1960 y 1970, el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, al que me referiré brevemente.

La corriente del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) nació con la voluntad de aportar una mirada propia hacia los problemas del continente. Inspirado en el neorrealismo europeo, el NCL pretendía situar en el eje una reflexión sobre los problemas sociales. Eran años de guerrillas, sublevaciones y reclamaciones contra el yugo norteamericano en la región, y el cine se vio como un elemento de lucha, como un medio para subvertir las relaciones de poder. Más importante aún, el NCL vio en el cine la posibilidad para que el latinoamericano se adueñase de su propia imagen, conociéndose mediante la (auto)representación visual: el cine tenía que actuar como un mecanismo contra la alineación identitaria y cultural. Oponiéndose a la gran industria norteamericana, el objetivo del NCL era precisamente hacer un cine no solo sobre Latinoamérica sino desde Latinoamérica y hecho por latinoamericanos. Este proyecto se enmarcaba dentro de una visión a la vez nacional y transnacional. Por un lado, este movimiento, muy desigual según los países, se construyó sobre la base de las identidades de los estados-nación y dio lugar a lo que se conoce como las «cinematografías nacionales» (cine mexicano, cine argentino, cine cubano...). Sin embargo, y a pesar de la heterogeneidad entre las diferentes propuestas, había un sentimiento común de alzar un proyecto autóctonamente latinoamericano que debía poner en evidencia la afinidad cultural, lingüística e histórica de una serie de países que, por causas meramente políticas, habrían tendido a darse la espalda mutuamente. Esta corriente se desarrolló sobre todo en Argentina, México, Brasil y Cuba, isla donde el movimiento coincidió con los primeros años de la revolución castrista. Las temáticas abordadas fueron variadas. Inspirándose a menudo en cuentos y relatos autóctonos, muchas películas pusieron en imágenes el llamado «realismo mágico» con historias sobre las grandes zonas rurales, muy desconocidas por el gran público latinoamericano, en un estilo calificado por algunos autores de «neobarroco» (Schroeder Rodríguez, 2012: 87) o, según la bonita fórmula de Arturo Ripstein, de «barroco social». La Iglesia y el poder político local (cabildos, jueces, alcaldes) desempeñan en estas producciones un papel destacado. Diversas producciones hicieron hincapié en las desigualdades sociales en el contexto urbano—como la venezolana *El pez que fuma* (1977), de Román Chalbaud—, mientras que otras, con un tono explícitamente revolucionario, abordaban la cuestión de la lucha guerrillera. Sea como fuere, el NCL se entendió como un proyecto abiertamente político y rompedor, con las consecuencias estilísticas que ello acarrearía. La idea de base era que, para oponerse a la mirada norteamericana difundida por el cine de Hollywood, no bastaba con modificar el tema de las películas: había que cambiar la forma de hacer y entender el cine, es decir, había que crear una nueva estética. Aquí podría introducirse la célebre frase de Godard, quien, tam-

bién por aquellos años, afirmaba que, para oponerse al cine academicista y burgués, no había que hacer solamente un cine sobre la revolución, sino «un cine revolucionario». Así, a nivel estético, observamos, por ejemplo, en el NCL «la importancia del documentalismo y ciertas formas de cine-directo como método para transformar el fenómeno cinematográfico en un elemento de lucha» (Martínez Torres, 1973: 8).

El *boom* del cine latinoamericano fue perdiendo fuerza durante la década de 1980. Más tarde, a partir de la segunda mitad de los noventa, apareció una nueva ola de cine industrial latinoamericano (Alvaray, 2008: 47) con fuerte impacto y difusión internacional.⁸ Pese a la calidad de algunas de sus producciones, este cine industrial latinoamericano ha dejado en gran parte esa huella ideológica y experimental que lo caracterizó durante la década de 1970, adoptando un lenguaje estándar y convencional, pensado para un público extranjero (norteamericano y europeo), y un mensaje que, si bien hace referencia a la situación política y social del continente, resulta sin duda alguna mucho menos corrosivo y comprometido que el del NCL.

El NCL supuso, sin duda alguna, un avance clave en el desarrollo del cine en Latinoamérica y algunas de sus producciones alcanzaron un notable reconocimiento a nivel internacional. Sin embargo, y visto en perspectiva, resulta evidente que el gran problema que tuvo, y que en cierto modo abortó sus intenciones, no fue tanto la producción –por costosa que esa fuera– como la distribución. Más allá de los certámenes en festivales importantes como el de La Habana (Toledo, 1990) y revistas especializadas en América y Europa (como la francesa *Cahiers du Cinéma*), las películas que se realizaron, las más de las veces con un esfuerzo humano colosal, no pudieron alcanzar el público deseado. Esto se debe a dos factores: por un lado, el coste de la realización de las copias (el proceso resultaba carísimo) y, por otro, la dificultad para hacer circular las películas por diferentes países. Si la distribución logró ciertos éxitos dentro de cada territorio nacional (México, Argentina, Cuba), no puede decirse lo mismo de la distribución entre diferentes estados. La particularidad política de cada estado y la ausencia de redes de distribución cinematográfica abortaron uno de los objetivos emancipadores de este movimiento. Lo mismo puede decirse de la exhibición de estas películas en Europa, y especialmente en España, inmersa por aquel entonces en el franquismo. Los problemas de distribución del NCL llegan hasta hoy: a pesar de su calidad artística y una mirada política en muchos casos plenamente vigente, resulta difícil encontrar copias restauradas de estos filmes en DVD y su presencia en Internet es escasa. Aunque es precisamente Internet el que se está convirtiendo en el gran aliado de una nueva ola de cine latinoamericano de pequeño formato que, aprovechando el bajo coste de las nuevas tec-

8. Aquí podemos situar películas como *Estación Central* (Walter Salles, Brasil, 1998), *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000), *María, llena eres de gracia* (Joshua Marston, Colombia, 2004) o *Diarios de una motocicleta* (Walter Salles, Argentina, 2004).

nologías audiovisuales y los potenciales de la red en términos de distribución, está ofreciendo imágenes inéditas del continente y particularmente del área caribeña. En ello me voy a centrar en el último apartado de este texto.

5. Documental y cine etnográfico: el caso de Puerto Rico

En un número especial de la revista *Caribbean Studies* titulado *Interdisciplinary Perspectives on Caribbean Cinema* (2008), el antropólogo puertorriqueño Jorge Giovanetti, editor del volumen, avanza la idea de que es en el documental, más que en el cine de ficción, donde debemos buscar algo así como una emergencia del cine caribeño en la actualidad. Algunas de las películas que conformarían esta nueva ola están realizadas por caribeños, mientras que otras surgen de una colaboración entre caribeños y realizadores extranjeros. Repasando la lista de títulos y autores, constatamos que, a diferencia de lo que ocurría con el cine de ficción, estas películas han sido producidas y realizadas en ámbitos muy dispares de la geografía caribeña (en el cine de ficción, recordamos, la producción se limitó casi exclusivamente a la isla de Cuba). Observamos películas producidas en Haití, Puerto Rico o Martinica, entre otros. Por otro lado, dichas producciones se centran mayoritariamente en temáticas o episodios históricos poco desarrollados en la cinematografía clásica, tanto de ficción como de cine documental.

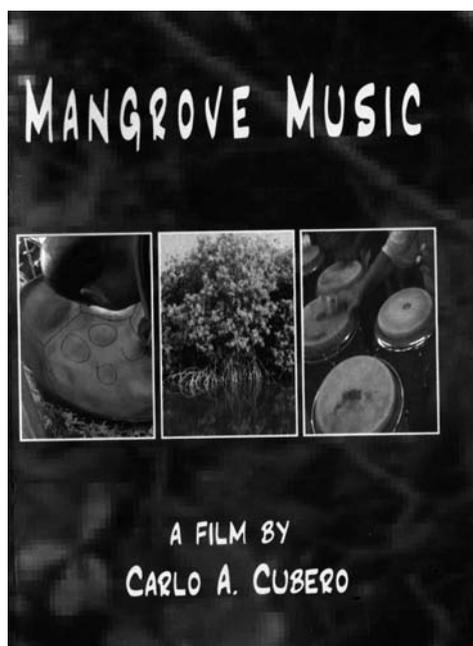
El caso de Puerto Rico es, en este sentido, paradigmático. Pese a la cercanía –geográfica y cultural– con Cuba, el grado de producción y recepción de imágenes por parte de Puerto Rico no se puede comparar con el de su isla vecina. En lo que a producción se refiere, es evidente que el estatuto de Estado Libre Asociado –que supone de facto una dependencia cultural de la isla en relación con los Estados Unidos– no ha permitido que Puerto Rico desarrolle una industria cinematográfica propia. Pero la vinculación con Estados Unidos ha sido también determinante en cuanto a las imágenes de la isla se refiere. Puerto Rico se ha exportado y dado a conocer al gran público como una isla plenamente norteamericanizada, volcada de lleno en el turismo y el ocio –suerte de imagen inversa de su vecina Cuba, símbolo de la resistencia cultural e identitaria–. El grado de conocimiento que existe de la realidad *boricua* en Europa, inclusive en España, es pobre. Ello se debe, en parte, al hecho de que Puerto Rico no ha podido controlar su propia imagen exterior. Esto es algo que podría empezar a cambiar si uno se fija en la temática abordada por algunos de los documentales sobre la isla realizados en los últimos años. Así, podemos citar, por ejemplo, el impacto que ha tenido el documental *Isla Chatarra* (Karen Rossi, 2007) sobre la industria del automóvil en Puerto Rico. La relación entre Puerto Rico y los Estados Unidos aparece desde otra óptica si uno mira el documental *Brincando el charco* (Frances Negrón-Muntaner, 1994), que se centra en la diáspora puertorriqueña en Nueva York desde la década de 1940 hasta la actualidad. Dentro de una perspectiva histórica hay que subrayar igualmente el filme *The Borinqueneers* (Noemí

Figuroa Soulet, 2007), que narra la participación forzada de reservistas puertorriqueños en la guerra de Corea (1950-1953). Se trata de tres documentales de cierto presupuesto –en parte norteamericano– realizados por puertorriqueños y puertorriqueñas, que aportan una mirada propia sobre el pasado y presente de la isla, y cuya difusión ha sido relativamente importante. En todo caso, todos ellos se hallan en Internet y es relativamente fácil hacerse con una copia.

Resulta también destacable el auge que ha tenido en Puerto Rico lo que se ha venido llamando «cine etnográfico», es decir, un cine hecho por antropólogos o antropólogas con fines ligados a la investigación social y fuera del marco de la industria cinematográfica convencional. Dicha disciplina ha experimentado un fuerte impulso en los últimos años en Europa y América, así como en ciertas universidades africanas (Bamako) y asiáticas (Universidad de Taiwán). Una de las causas es, sin duda, el abaratamiento de los costes de producción y edición que ha supuesto la aparición de la tecnología digital, pero esto solo explica parte del fenómeno. Lo más importante es una toma en consideración por parte de la academia de la imagen como objeto de estudio y como método de investigación social. Cada vez resulta más incontestable la imposibilidad de analizar el mundo contemporáneo –e incluso la historia reciente– sin atender al papel que en él juegan o han jugado las imágenes. Complementariamente, se hace cada vez más evidente que los medios visuales (fotografía y vídeo) resultan especialmente óptimos para abordar el estudio de ciertas cuestiones clave para las ciencias sociales, como son los estudios sobre el cuerpo (etnicidad, género, lenguaje no verbal), la cultura material (arte, objetos, construcción del espacio público) o las historias de vida (mediante entrevistas u observación participante). Puerto Rico no ha quedado al margen de esta tendencia. Así, en 2010 se organizó en San Juan el primer Festival Internacional de Documental Etnográfico de Puerto Rico, que, aparte de presentar una selección de filmes internacionales, exhibió algunas obras realizadas por estudiantes puertorriqueños. Poco después, y como consecuencia de dicho festival, nacería en la Universidad de Río Piedras el CIVE (Centro para la Investigación Visual Etnográfica en la Universidad de Río Piedras). Algunos puertorriqueños, más o menos ligados a la academia, han producido obras de etnografía visual relevantes. Destacamos *Mangrove Music* (2007), de Carlo Cubero (fig. 2), un precioso trabajo sobre música e identidad en la isla cubra, o la obra de Giselle Avilés-Maldonado sobre la lucha de gallos. Todas estas producciones, por dispares y modestas que sean, indican una tendencia que puede aportar nuevas claves para la comprensión de la realidad puertorriqueña.

Por otro lado, cabe resaltar que este cine aprovecha la plataforma de distribución que supone Internet para hacer lo que difícilmente pudo conseguir, por ejemplo, el Nuevo Cine Latinoamericano. Así pues, asistimos ahora a un complejo sistema de circulación de imágenes, a la emergencia de unos circuitos transnacionales de distribución, al margen de la gran industria de Hollywood, cuya existencia obliga a repensar la forma como estudiamos el cine desde las ciencias sociales (Sarkar, 2008). Terminaré el presente artículo con una breve reflexión sobre esta cuestión.

Figura 2. Portada de *Mangrove Music* (2007), de Carlo Cubero



6. Un archipiélago de imágenes

Entre el Caribe y el cine contemporáneo se puede establecer una doble reflexión. Podemos analizar, por un lado, el Caribe desde el cine, es decir, estudiar las representaciones fílmicas que se producen sobre la región con el fin de ver cómo se retrata y se ha retratado visualmente el archipiélago en la industria cinematográfica. Otra opción, de carácter heurístico, sería analizar el cine desde un modelo, digamos, «caribeño», tomando la propia configuración y dinámica del Caribe como esquema de referencia para pensar la producción y circulación de imágenes de hoy en día.

En primer lugar, ¿qué podemos decir de las representaciones fílmicas del Caribe? Con el análisis que he desarrollado en este artículo, parece evidente que el Caribe ha dejado de ser únicamente un objeto de representación para el deleite y la imaginación del público occidental (exotismo) para pasar a ser también un sujeto de representación o, mejor dicho, de auto-representación. Dicha auto-representación se desarrolla esencialmente a través del documental, un «género» menos costoso y, por consiguiente, menos condicionado que el cine de ficción. Como ejemplifica el caso de Puerto Rico, la reducción de costes de producción ha posibilitado, por un lado, el desarrollo de un documental con cierto presupuesto y, por otro lado, el auge de un documental de investigación

de pequeño formato que, situándose ya no en los márgenes de la industria, sino radicalmente fuera de ella, está ofreciendo nuevas imágenes sobre la realidad caribeña. Internet se ha convertido en una plataforma óptima para la distribución de esas películas. Si bien es cierto que no basta con estar en la red para que una película sea consultada y tenga cierto impacto en el gran público, no se puede obviar que la red abre un abanico de posibilidades en términos de distribución inéditos hasta ahora. En todo caso, queda claro que no existe ya un monopolio en cuanto a la representación fílmica del Caribe se refiere.

Podemos ahora invertir la reflexión y cuestionarnos sobre cómo nos puede ayudar el Caribe a entender la lógica del cine contemporáneo. Las imágenes producidas por caribeños a las que acabo de referirme conviven con otras muchas imágenes sobre la región provenientes del cine de ficción, de documentales comerciales, del turismo o incluso de la publicidad. Todas estas imágenes, de una forma u otra, participan de una misma lógica y se complementan mutuamente. Esta es la tesis principal de una serie de trabajos de cultura visual contemporánea, que ponen el acento en la dimensión sistémica de las imágenes y abogan por un estudio comparativo de las mismas (Burke, 2001; Didi-Huberman, 2003). Es en este sentido que me parece que el Caribe puede ser un modelo teórico válido para pensar lo visual hoy en día. El Caribe se ha descrito desde la antropología y la historia como un archipiélago de islas entre las cuales ha habido desde siempre una relación y una circulación constantes. A la vez similares y distintas en términos lingüísticos, culturales y demográficos, las diferentes islas y regiones que forman el Caribe han constituido una suerte de sistema o de red donde cada punto se explica en función de sus relaciones con los otros. Así, resulta imposible para el historiador o el antropólogo analizar la historia de una isla del Caribe extrayéndola del marco donde interrelaciona con las otras. Con las imágenes pasa algo análogo. Las imágenes provenientes del cine, la televisión, la publicidad o incluso las ciencias sociales (cine etnográfico, fotografía científica) ya no se pueden estudiar separadamente, pues en cierto modo participan de una misma lógica, contestándose y complementándose mutuamente. Conscientes de ello, los llamados *Film Studies* han tenido que cambiar su perspectiva de análisis: resulta hoy en día imposible estudiar el fenómeno cinematográfico como se hacía anteriormente, analizando las películas o los autores de manera aislada, pues el cine forma parte de un vasto archipiélago de imágenes en constante movimiento por donde el científico social debe aprender a navegar. Es por esta razón por lo que en este artículo he optado por relacionar imágenes de diversa índole –cine clásico, turismo, documental, ficción contemporánea, cine científico–. Hubiera sido sin duda más exhaustivo centrarse en un solo período o corriente cinematográfica de las antes enumeradas, pero entonces se habría perdido la perspectiva comparativa y relacional de este ensayo, decisiva para el estudio contemporáneo sobre las imágenes.

El mundo de las imágenes está repleto de metáforas erróneas. Se dice, por ejemplo, que las imágenes «reflejan» la realidad y más concretamente la realidad social. Ahora bien, no se trata de que las imágenes reflejen lo social –como haría

un espejo– sino de que, debido a su existencia como objetos materiales y a su incidencia en los espectadores, articulan y conforman la sociedad. Dicho de otro modo: no es que exista la realidad y luego las imágenes que la reflejan, sino que nuestra realidad está hecha de imágenes y estas juegan un papel activo en su desarrollo y transformación. Aplicado a nuestro tema de estudio, esto supone aceptar que este sistema de imágenes (Canals, 2010) sobre el Caribe que he comentado aquí no solo nos muestra cómo el Caribe se ha representado y se representa hoy en día, sino que nos indica la multiplicidad de discursos, visiones y posicionamientos ideológicos que marcarán, en mayor o menor medida, su porvenir.

Bibliografía citada

- ALVARAY, Luisela (2008). «National, regional, and global: new waves of latin american cinema». *Cinema Journal Texas*, vol. 47, núm. 3, págs. 48-65.
- ADORNO, Theodor (2003 [1944]). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- AUGÉ, Marc (1997). *L'impossible voyage*. París: Payot-Rivages.
- BURKE, Peter (2005 [2000]). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- CANALS, Roger (2010). *L'image nomade*. Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. París: Les Éditions de Minuit.
- GETINO, Octavio (1988). *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Legasa.
- GIOVANETTI, Jorge (2008). «Reviewing Caribbean views: an introduction». *Caribbean Studies*, Puerto Rico, vol. 36, núm. 1, págs. 177-183.
- JEANNE, Boris (2005). «Chronique de l'imaginaire latino-américain». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. www.nuevomundo.revues.org/988 (consulta: 31/10/2012).
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1973). *Nuevo cine latinoamericano*. Barcelona: Anagrama.
- PIAULT, Marc-Henri (2000). *Anthropologie et cinéma*. París: Nathan.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. (2012). «After new latin american cinema». *Cinema Journal Texas*, vol. 51, núm. 2, págs. 87-112.
- TOLEDO, Teresa (1990). *10 años del nuevo cine latinoamericano*. España: Verdoux, Cinemateca de Cuba.