

Un retrato de identidad en el cine caribeño

Juan José Tapia Navarro*

Cuando se escogían las películas que serían presentadas en el primer ciclo del 2023 en Topos Cine Club¹, «Amor al cine», se enlistó la película colombiana *Kalibre 35*, de Raúl García. Su inclusión en el ciclo estuvo acompañada por la frase: «Es una carta de amor al cine, pero a la colombiana». Ahora bien, ¿qué es eso de *a la colombiana*? Podemos asegurar que no fue una oración para anunciar el desprestigio, pero, entonces, ¿qué es eso que arrastra consigo el cine colombiano? ¿Qué es el cine colombiano?

Deberíamos iniciar por la idea de que el arte del siglo pasado y el nuestro son retratos poéticos que luchan por los valores de identidad. Por ejemplo, la literatura en las tierras de Oriente se observará como una representación que intenta resistir la transición de lo bello y espiritual hacia el rito de la modernización. Así, veríamos

en Yukio Mishima la construcción de un Japón simbólico que tiene como fin describir la naturalidad del hombre japonés y su *psique* a través de libros como *La escuela de la carne* (1963), *Los sables* (1965), *Vestidos de noche* (1967) y *Confesiones de una máscara* (1949). Entretanto, mediante Yasunari Kawabata miraríamos los objetos como el artificio que conduce a las necesidades contemplativas y «lo bello del Japón y yo» en obras como *La pandilla Asakusa* (1929), *Mil grullas* (1949), *El maestro del Go* (1951), *Lo bello y lo triste* (1964) e *Historias de la palma de la mano* (1968). Dentro del cine, Teinosuke Kinugasa concibe el arte como una figura emblemática que busca la imposición de lo propio —lo bello del Japón y su costumbrismo maldito en el teatro *rensayeki*— en un mundo adulator de lo extranjero —el mercado del cine europeo—, según se advierte en filmes como *Imoto no Shi* ([*The Death of My Sister*], 1920), *Una página de locura* (1926) y, con una esencia similar, *Jujiro*, producida dos años después y que, con el nombre de *Shadows of Yoshiwara* en Europa,

*Estudiante de Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad Popular del Cesar. Diseñador, fotógrafo y artista de collage análogo. E-mail: jjosetapia@unicesar.edu.co.

1. Topos Cine Club es un colectivo independiente en la ciudad de Valledupar que se dedica a la difusión y presentación de piezas cinematográficas nacionales e internacionales en la Universidad Popular del Cesar. Realizan presentaciones por ciclos, y cada una de las películas proyectadas es reseñada en su página web (toposcineclub.blogspot.com) por los integrantes del colectivo. En sus intereses también está la publicación editorial, por lo que están trabajando en divulgar una revista con textos que hablen de cine y literatura.



Imagen 1. Otras miradas, otros esplendores, otros sentires en lo cinematográfico. Fuente: Andrés Felipe Moreno Toro (2023).

marcaría el fin de su carrera de *onnagata* y lo establecería como productor independiente a gran escala.

Sin embargo, si nos situamos en Europa, en la Francia del siglo XX, encontraríamos que en los años cincuenta y sesenta se agitaban movilizaciones contra la guerra de Argelia, hecho que dio origen a un cine y a una literatura militantes. En el campo de las letras, Émile Zola publicaría *Germinal*, una obra que describiría el continuo choque entre el proletario, la derecha y la izquierda. Esta literatura del común, del proletario, serviría para crear adaptaciones filmicas que hilarían telones que anuncian la vida del hombre industrial. Por ejemplo, en 1904, Ferdinand Zecca adaptaría *Germinal* en un filme que llevaría por nombre *La grève (La huelga)*.

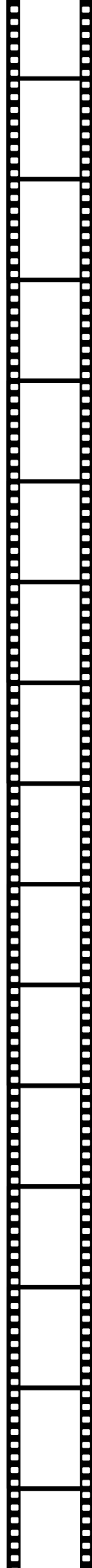
La confluencia de estos colectivos sociales —derecha, izquierda y hombre proletario— generaría, entre sus pulsiones, unas etiquetas que designarían a qué clase social pertenecían las piezas de arte presentadas. Es decir, el valor y propósito artístico de las obras de arte dependía de la semiótica política que estas referenciaran. Por consiguiente, en la industria se hablaría de una pieza cinematográfica de *exhibición* y una de *distribución*.

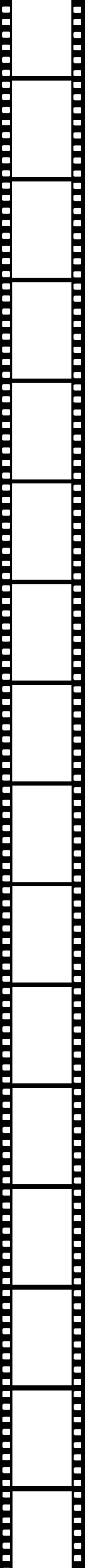
Los filmes de exhibición serían aquellos presentados por agentes políticos de margen alternativo que buscaban crear una crítica o propaganda sobre los circuitos soviéticos, el (anti)alcoholismo, las asociaciones de los trabajadores ferroviarios, entre otros grupos sociales. Este fenómeno vanguardista llevó a que el Gobierno francés censurara dichas obras, por lo que las reuniones y asistencias a cada una de estas presentaciones eran propensas a ser clandestinas.

Por otro lado, se entendería que el cine de distribución eran cada uno de esos filmes aceptados y difundidos por instituciones políticas de la Francia. Sin embargo, se categorizaría a este tipo de producciones como embrutecedoras y sin ningún soplo poético.

La ferocidad en el cine francés fue intensa: desde grupos que se escapan de los sitios comunes —como fue la *Nouvelle Vague* y directores como Jacques Demy— hasta la creación de teatros con intereses y estilos políticos muy marcados. Estaría, por ejemplo, el «teatro» *Les amis Spartacus*, abierto al público en junio de 1927 con una capacidad de 1.500 espectadores y, en la brecha del partido comunista, el Casino de Grenelle. En el transcurso de estos años —el cine militante finalizaría en 1929— se vieron incluidas películas del cine soviético de la época: *La madre*, *El acorazado Potemkin*, *El fin de San Petersburgo*, y lo que sería el inicio del verano se complementaría con la proyección de películas suecas como *El tesoro de Arne* de Mauritz Stiller y *Carlos XII* de John Brunius. En cierto modo, diríamos que en la Europa de la época, si se hablara de creación de identidad a través del arte, del cine y la literatura, sería una bordada por misceláneas políticas: una identidad basada a raíz de *algunos* para todos.

Sin embargo, si se dialoga de Latinoamérica, continente que ha sido saqueado, culturalizado y sometido a dislocaciones políticas continuas como en Francia, ¿también usarían las piezas de arte como propagandas políticas y sus fines «embrutecedores»? Esta pregunta terminaría siendo, quizás, irrisoria, pues intenta comparar la situación





de un país del primer mundo con uno del tercero. Ahora bien, la cuestión de la pregunta está en poder bordar el arte fílmico y literario de Latinoamérica, mirar la situación del arte, antes que un fin analógico.

Lo cierto es que no podríamos reducir el arte latinoamericano a una sola cosa o palabra pues la misma condición de los territorios, el mestizaje, la hibridez cultural, hace que internamente haya una voz artística de Moiras: multiforme. No obstante, si se intentara darle una significación, deberíamos seccionar a la región y escoger una de sus zonas culturalmente ricas. De este modo, nosotros optaríamos por hablar del cine del Caribe.

El Caribe estuvo sitiado por España y Francia durante décadas, e incluso en la modernidad. Esta presencia extranjera tiene incidencias políticas y económicas tales como el mercado a través del mar, la productividad agrícola, el petróleo y el comercio de esclavos. Sumado a ello, esta influencia del exterior se agolpa e interviene los rasgos de una identidad aculturalizada. Esta es la clave del cine y la literatura en el Caribe: en la necesidad y preocupación de una identidad construida en bases coloniales, es decir, las impresiones del extranjero hacia el hombre del Caribe, nacen movimientos como *Éloge de la Créolité*, que buscan descolonizar esta imagen, de forma que sea el mismo hombre caribeño quien defina su singularidad y los rasgos de esta. Se trata, en definitiva, de encontrar una voz autónoma.

Sin embargo, no nos engañemos: *Éloge de la Créolité* es de un Caribe de Antillas antes que Latinoamericano, pero incidencias como estas son las que se desplazarán, a través del mar, a los demás territorios de la región. Por lo tanto, este movimiento no tardaría en llegar a Cuba y, años después, incidir en rasgos del movimiento románticista en la literatura latinoamericana que tuvieron como desenvolvura la emancipación de la identidad nacional e individual.

El cine en Cuba y su exponente Sara Gómez es la pieza decisiva que nos ayuda a definir que el cine caribeño se lee como un relato de búsqueda de identidad, una de recuperación. ¿Qué queda después del saqueo? ¿Qué permanece de lo propio después de ser llamados con nombres extranjeros? ¿Qué significan las calles después de ser sitiadas por el *otro*? Todos estos interrogantes son resueltos por la producción cinematográfica de Sara Gómez y, consecuentemente, la del Caribe. Después del saqueo quedan las tumbas con nombres de franceses en tierras espirituales; después de la lengua extranjera y de esos *otros* se levantan la música, el tambor y el polvo de harina. Después de todo aquello que fue negado, arrebatado, permanece el sujeto caribeño. Eso es el Caribe dentro del cine: el individuo que se resiste y la cultura en hibridez.

«Sí, dicen que somos de una isla donde la tierra tiembla y los mulatos huelen a hierba fresca. Aquí nos habituamos al calor bebiendo el jugo fermentado de las raíces. En las calles tenemos un mercado de color y pregones; del maíz, la hayaca; el pan, con mache. Reímos y hablamos en voz alta con agresividad y orgullo. Nuestra mímica es exagerada y graciosa. En mi isla la siesta es un balance de mimbre y madera. Nuestros hogares son acogedores para recibir al compadre, al hermano. No cabe duda de nuestra condición antillana. Pero todo esto es casi una leyenda. Esto es el mito Cuba construido

en un *solo*. Lo que pasa es que ahí está Santiago, y entonces sí es cierto: Cuba es una isla de Antillas. Y mulato. Mulato es un estado de ánimo» sería lo narrado en los primeros cuatro minutos del documental *Iré a Santiago* (1964) de Sara Gómez.

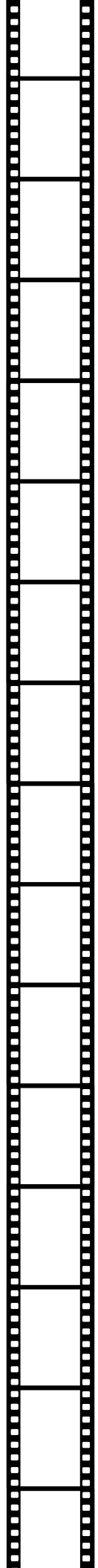
Resistencia: a pesar de las deformaciones que se generan en nociones instauradas por agentes externos —el ejemplo del calificativo *mulato*— sobre la misma cultura, se intenta resignificar estos términos, ya en materia de su profundidad semiótica, o bien desde una profundidad estética. «Mulato es un estado de ánimo» sería la oposición, en matices satíricos, de lo que se ha concebido como «mulato». Así, la resignificación va de la mano con la deconstrucción, en la medida en que se toman cada uno de los conceptos coloniales y se les da un verdadero valor de significado, entendiendo que «verdadero» no es más que una adecuada relación de a qué se referencia cuando se menciona determinada palabra. Por lo tanto, si bien «mulato» es usado para indicar una trenza entre razas cuando se asentó Colon en La Niña y piratas como Jacques de Sores y Morgan, Sara Gómez usa esa misma denominación para describir una condición emocional en la que se encuentra el cubano en las calles de Santiago. «Mulato», entonces, es la conciencia de la mezcla histórica.

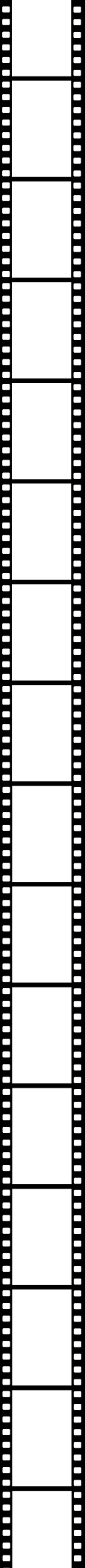
Claro que la identidad está. Tapada en arena, trenzada entre el mimbres y los *sos*. La cuestión es cómo mantener *eso* propio sin llegar al rito —repetición de formas culturales sin conocer su profundidad—. La situación en Sara Gómez es señalar sin tirar de un gatillo; apuntar sin nunca haber un arma; es ahondar en lo que significa ser cubano, lo que es ser isla Caribe. No se trata de un círculo de victimización y mucho menos de radicalismo: la resistencia del Caribe y el Caribe en el hombre; es más bien, qué se hace con la violencia y qué queda en el después.

Por supuesto, la necesidad de comunicar es lo que nos lleva a la recuperación de la identidad. En Cuba se hablaba de las mucaras, mujeres que aparecían cada tarde en la bahía con vestido de baño y un pañuelo de rayas amarrado a la cabeza y que requerían comunicarse. Sara Gómez podría ser ese mito, esa mucara que intenta dialogar con la historia y avivar la memoria afrocubana.

En piezas como *Fábrica de tabacos* (1962), *Iré a Santiago* (1964), *De cierta manera* (1977) e *Isla del tesoro* (1969) nos encontramos con un estilo cinematográfico que fusiona, audazmente, el realismo documental con la ficción narrativa. La ficción es un estilo que puede ser criticado fácilmente como un género discapacitado de verosimilitud. Sin embargo, la ficción y el documental cumplen un rol en el Caribe latinoamericano de masilla de barro para llenar y tapar los huecos de la memoria, los espacios que no son dichos ni recordados, pero que ahí están.

Llegados a este punto, es necesario recordar la situación del cine colombiano. Si la resistencia del Caribe en Sara Gómez era una de (re)significación y de memoria, en el Caribe Colombiano es el retrato del hombre despojado de su tierra: el desplazamiento forzado. La producción cinematográfica nacional se encuentra nutrida de trabajos fílmicos que documentan la aporía de identidad, el desplazamiento, la discriminación, la denuncia social y, de manera alejada, algunos con intereses esencialmente mercantiles: *el vender y más na'*.





Hay trabajos como el de la Comisión de la Verdad que buscan generar una exposición de la violencia que siempre ha estado en territorio colombiano pero ha sido ocultada por los medios de comunicación e ignorada por las instituciones políticas. Este trabajo documental no busca llevar estandartes de cacería de brujas, sino interrumpir los círculos de agresión a través de una narrativa cronística que se adscribe a la memoria compartida de los violentados.

Hay incluso directores y obras que se escapan de la narrativa de despojo y violencia armada, como la pieza del año pasado nominada en Cannes a *Queer Palm* y calificada como experimental en el Festival de Cine Guanajuato: *Aribada* (2022), de Simon(e) Jaikiriuma Paeteau y Natalia Escobar. En esta producción hablamos de una marca identitaria a través del *autonomous sensory meridian response* (ASMR) y las decoraciones plateadas, y se puede reconocer lo que ya antes le sucedió a Murdock en «El etnógrafo» de Borges: una dualidad de identidades. El individuo que lleva una vida en línea de dos culturas y que en su condición de *zigzag* es considerado como alguien ajeno tanto por la comunidad occidental como por la aborígen pues su visión cosmogónica ha adoptado ambos modos de vida. De esa forma, no es occidental, ni es aborígen; solo flota. En esa misma línea, «las traviesas» en *Aribada* pasean, rechazadas y señaladas, con *jeans*, tenis, *shorts* o minifaldas en la comunidad emberá, su hogar, a la vez que son señaladas por los occidentales por su orientación sexual. El filme es una apuesta experimental desde el trabajo fotográfico, luces en duelo, objetos metalizados enfocados, texturas y ASMR de los espacios naturales. Hay una profundidad visual que termina siendo innovadora en el escenario de cine colombiano, aunque lo cierto es que también se evidencia una falta de pulso en la narración.

Igualmente, hay propuestas cinematográficas que resultan encantadoras y bellas. *Siembra* (2015), de Ángela Osorio y Santiago Lozano, es uno de esos filmes que si bien narran los espacios comunes colombianos —desplazamiento, guerra, duelo, paramilitarismo, precariedad—, les dan un pulso poético y sensitivo a través de un trabajo cuidadoso de la cámara. *Siembra* es la historia de Turco, un pescador y agricultor que abandonó sus tierras debido al conflicto armado. Tiempo después, asesinan a su hijo y comenzará a vagar por calles, bares y esquinas. En su odisea encontraremos una película documental bañada en un monocromo plateado, un cine sutil de cuerpos que cantan aquello que han perdido, pero sobre todo una lucha por recordar la identidad individual en tierra de *otros*, donde intenta rehacer su vida.

En *Siembra* hay una situación que crispera los oídos y son las formas de llevar las conversaciones. Las respuestas e inicios de diálogos son de una esencia robótica, inexpresiva, mecánica. Aunque hay algo que puede estar detrás de esto, y sería: ¿cómo se lleva el lenguaje, que es la sangre del espíritu, a existir en formas plenas cuando el alma está en despojo? ¿Qué es lo que queda después del destierro, del exilio involuntario? Nada. No hay palabras, lenguaje, no hay forma para ello. Quizás esta hiperinterpretación pueda considerarse una forma de excusar la capacidad de actuación y la puesta en escena de lo conversacional, pero no deja de ser una posibilidad.

Siguiendo en este orden de ideas, existen en la contemporaneidad un cine experimental que construye la identidad de género en las comunidades aborígenes y uno documental que retrata el rostro cansado de la violencia y el individuo en precariedad. Sin embargo, cabe decir que el cine colombiano arrastra consigo un factor que lo sitúa en un anacronismo del campo cinematográfico para un mayor reconocimiento: la morbosidad mercantil.

El cine colombiano no tiene una «audiencia» en el exterior del país que lo catalogue como «apuesta de interés». La industria nacional y las plataformas de *streaming* hacen difusión de series y películas narcopolíticas que, en vista de una audiencia extranjera, son solo un panorama de populismo narcótico. Si no se tratan de jefes narcos, estas piezas consisten en «crónica de vida» de sujetos que estuvieron prestando servicios de sicario a los jefes narcos. Esto es lo que se vende en el mercado audiovisual, esto es lo que interesa a los medios masivos de *streaming*. Hay plataformas como Señal Colombia, Retina Latina y RTVC que se encargan de promover y distribuir apuestas cinematográficas en la escena colombiana, pero son opacadas y desconocidas por las masas audiovisuales americanas y europeas: Netflix, Star+, Paramount, HBO.

Sin embargo, la culpa, si se mirase por ese lado, no está en las plataformas, porque se rescata el trabajo que realizan Amazon Prime y Mubi en la restauración y promoción del cine latinoamericano, el colombiano. Tampoco en la incapacidad de la audiencia en diferenciar el medio cinematográfico del televisivo. De hecho, no hay una culpa; hay estados y condiciones.

El estado que abriga al cine colombiano es la constante narrativa de violencia, pero entonces, ¿de qué hablamos cuando nos referimos al cine colombiano? De un reto que consiste en dialogar del conflicto a la vez que, en la construcción narrativa y fílmica, se conectan y convergen otras cosas. Por ejemplo, aunque en Sara Gómez se abordan la violencia y la búsqueda de identidad, al mismo tiempo se construyen la ciudad, la poesía nativa, el realismo cubano, el turismo y la política, sin llegar a la propaganda embrutecedora.

No obstante, al hacer algo que no se concentre únicamente en el conflicto, el cine colombiano dejaría de serlo. La violencia, a fin de cuentas, es lo que ha permeado el arte en Colombia, y aquellos que escapan de esos espacios comunes, que muestran otras cosas, como Jattin escapando del acervo greiffseano, es destinado a ser un marginado de su tiempo. De igual modo, es posible que la producción cinematográfica que huya del canon documental de violencia sea relegada y señalada, pero así como Jattin ahora es conocido —por algunos, por nichos— y visto como uno de los poetas esenciales del Caribe, estos filmes que logren reventar la burbuja documental recibirán su *audiencia*, su soplo poético. Ese es el desafío del cine colombiano: que ese cine de apuesta y de experimentación que se perfila en lo marginal supere su condición de anacronismo.

Así, diríamos que *a la colombiana* es una condición de repetición y que escapar de ello es permanecer en anacronismos y, consecuentemente, en el desconocimiento.

