

Traducción, adaptación y fábulas del “Yo”: un diálogo entre el cine y la literatura del Caribe anglófono

**Translation, Adaptation and Stories of the “I”: A Dialogue between
the Cinema and the Literature of the Anglophone Caribbean**

**Tradução, adaptação e fábulas do “Eu”: diálogo entre o
cinema e a literatura do Caribe anglófono**

Ian Craig

UNIVERSITY OF THE WEST INDIES, CAVE HILL, BARBADOS

Profesor titular de lengua española, traducción y cine latinoamericano
en University of the West Indies, recinto de Cave Hill, Barbados.

PhD en Estudios Hispánicos por la Universidad de Londres (1997).

Publicó las obras *Un manual de traducción para el Caribe* (con Jairo
Sánchez Galvis, UWI Press, 2007) y *Children’s Classics under Franco*
(Peter Lang, 2001). Correo electrónico: ian.craig@cavehill.uwi.edu

SICI: 0122-8102(201112)15:30<221:TAFYUD>2.0.TX;2-G

Resumen

La literatura del Caribe anglófono se ha forjado una identidad propia mediante el reconocimiento internacional a autores como los premios Nobel Derek Walcott (Santa Lucía) y V. S. Naipaul (Trinidad y Tobago), entre otros. El perfil de la producción cinematográfica de la región, sin embargo, es más modesto, aunque el cine ha sido un eje fundamental de la cultura del Caribe, donde el papel de Hollywood como “fábrica de sueños” ha dejado una huella indeleble en las formas expresivas de varias generaciones. El cine hace aparición en la literatura de la región con extraordinaria frecuencia; a su vez, el cine autóctono se sirve tanto del otro cine, el hollywoodense, como de la propia literatura de la región mediante adaptaciones. En este ensayo exploramos la influencia mutua entre cine y literatura y su relevancia para el desarrollo identitario del Caribe angloparlante.

Palabras clave: Caribe anglófono, cine, literatura, adaptación, Earl Lovelace, Michael Thelwell, *Caiga quien caiga (The Harder They Come)*
Palabras descriptor: Cine y literatura

Abstract

The literature of the Anglophone Caribbean has forged its own identity through the international recognition of authors such as Nobel prize winners Derek Walcott (St. Lucia) and V. S. Naipaul (Trinidad and Tobago), amongst others. The profile of the region’s film production, on the other hand, is more modest, though cinema has been an essential vector of Caribbean culture, where the role of Hollywood as “dream factory” has left an indelible imprint on the expressive forms of various generations. The cinema appears in the region’s literature with extraordinary frequency; in turn, local cinema uses both the other cinema –the Hollywood kind– and the literature of the region through adaptations. This essay explores the mutual influence between cinema and literature and its relevance for the evolving sense of identity in the Anglophone Caribbean.

Key words: Anglophone Caribbean, film, literature, adaptation, Earl Lovelace, Michael Thelwell, *The Harder They Come*

Keywords plus: Film and literature

Resumo

A literatura do Caribe anglófono tem forjado identidade própria por meio do reconhecimento internacional de autores como os prêmios Nobel Derek Walcott (Santa Lucía) e V. S. Naipaul (Trinidad e Tobago), entre outros. O perfil da produção cinematográfica na região, no entanto, é mais modesto, embora o cinema tenha sido a pedra angular da cultura do Caribe, onde o papel de Hollywood como “fábrica de sonhos” deixou uma marca indelével sobre as formas expressivas de várias gerações. O cinema faz aparição na literatura da região com extraordinária frequência; por sua vez, o cinema autóctone serve-se tanto do outro cinema, o de Hollywood, como da própria literatura da região mediante adaptações. Neste ensaio exploramos a influência mutua entre cinema e literatura e sua relevância no desenvolvimento identitário do Caribe anglofalante.

Palavras-chave: Caribe anglófono, cinema, literatura, adaptação, Earl Lovelace, Michael Thelwell, *The Harder They Come*

Palavras-descriptor: Cinema e literatura

RECIBIDO: 5 DE FEBRERO DE 2011. EVALUADO: 9 DE JUNIO DE 2011. ACEPTADO: 18 DE JUNIO DE 2011

Introducción

En la película norteamericana *La caída del halcón negro* (*Black Hawk Down*)¹, de Ridley Scott (2001), un pelotón de soldados norteamericanos trata desesperadamente de salvarse tras caerse un helicóptero suyo en las calles de Mogadishu, regentadas en aquel entonces por los *señores de la guerra* civil de Somalia. Aunque los responsables de la película supuestamente procuraron evitar una oposición binaria de héroes blancos contra enemigos negros, gran parte de la cinta consiste inevitablemente en la aniquilación física de cientos de somalíes anónimos mientras se ensalza el desempeño heroico del pelotón, volcado al rescate de todos los suyos de la sangrienta hecatombe. Después del estreno de la película, los productores se vieron obligados a defenderla ante acusaciones de racismo y de glorificación patrioterica de la maquinaria militar norteamericana (Gray, 2002). Vi esta película en el Globe Cinema de Barbados, el único a la antigua usanza que acá sobrevive, con una única sala grande provista de una galería superior donde las butacas cuestan un poquito más. Yo era el único blanco entre unos cuarenta espectadores. Habiendo leído la sinopsis de la película y alguna reseña antes de llegar, me parecía que se planteaba una incógnita: ¿los barbadenses se identificarían con sus hermanos de raza negra –básicamente los malos según la arquitectura de la narración en este caso– o con los soldados estadounidenses, cuya presencia en suelo extranjero está cargada de un significado más que ambiguo en el Caribe, pero a quienes se los ubicaba como la fuerza redentora de esta fábula basada en hechos reales... en fin, los buenos de la historia? El consabido discurso contra la hegemonía cultural estadounidense mediante los resortes tecnológicos y económicos de la globalización se escucha en Barbados al igual que en otras partes, aunque los pecados de imitación que levantan suspicacia suelen ser menores –“inmoralidad” y desaliño en la forma de vestir de la juventud, pérdida de la “idiosincrasia barbadense” en los usos diarios– en comparación con otros territorios como Jamaica, donde el estilo “gánster” a menudo incluye andar pertrechado de un arma cargada para apuntalar la necesaria actitud desafiante ante el mundo.

Por otra parte, lo africano a menudo se concibe –aunque a veces con cierta o mucha nostalgia mitificadora– como lo originario, lo bondadoso, lo puro, como expresa Stuart Hall:

1 La película circuló en español con este nombre (no así la novela, que aún no ha sido traducida). Sin embargo, en la mayoría de los casos no me consta que las películas caribeñas que trato hayan sido distribuidas en los mercados en español, de modo que he traducido los títulos yo mismo. En las Obras citadas, al final de este artículo, he puesto en negrilla los títulos que aparecen en español al buscarlos en internet, por si esto es de ayuda para los lectores interesados.

Para nosotros, África pertenece irrevocablemente a lo que Edward Said alguna vez denominó como “una geografía e historia imaginaria”, que ayuda “a la mente a intensificar su propio sentido de sí misma dramatizando la diferencia entre lo que tiene cerca y lo lejano”. De esta manera, “ha adquirido un valor imaginativo o figurativo que podemos nombrar y sentir”. Nuestra pertenencia a ella constituye lo que Benedict Anderson denomina como “una comunidad imaginaria”. A *esta* África, que es una parte necesaria del imaginario caribeño, no podemos volver literalmente. (399, todas las traducciones de fuentes en inglés son mías)

¿Cómo reaccionarían, por tanto, los barbadenses ante tanto cadáver africano, ante tanto desmembramiento explosivo de sus hermanos de color? El caso es que irrumpieron en gritos de jolgorio festivo al ver cómo los “buenos” de la película machacaban a sus oscuros contrincantes, acentuándose el griterío cuanto más fulminantes resultaban los golpes propinados y más destructores los balazos recibidos.

Esta reacción no es sino una manifestación actualizada del hipnótico poder de identificación ejercido desde siempre por el cine hollywoodense en el Caribe anglófono, donde aun bajo el yugo de la colonia británica los colonizados celebraban con igual goce las victorias de los vaqueros del oeste sobre los también colonizados aborígenes de Norteamérica (Warner, 2000, 11). En una maniobra que refuerza la temprana condición posmoderna del Caribe, la narrativa de la región en la primera época después de la independencia (mediados de los sesentas en adelante) está imbricada de esta interpretación cinematográfica de la realidad, aunque quizá hoy día hubiera que matizar que se ha convertido en una sensibilidad más bien televisual, en lugar de puramente cinematográfica, de acuerdo con la evolución de las costumbres del consumo audiovisual a nivel mundial. Pasemos, por tanto, a considerar primero unos ejemplos clave de cómo esta literatura, en donde se plantea la problemática identitaria de estos territorios recién soltadas las amarras del viejo imperio británico, se nutre muy explícitamente de los códigos del cine para dramatizar la búsqueda del nuevo “yo” poscolonial del Caribe anglófono.

Earl Lovelace: novelista de cine

Stuart Hall afirma lo siguiente acerca de la identidad cultural: “Quizá se deba considerar la identidad no como un hecho consumado, que las nuevas prácticas culturales luego reflejan, sino como una ‘producción’, que nunca se culmina, siempre en proceso de hacerse, y siempre constituida dentro de la re-

presentación, nunca fuera de ella” (392). No es casual que el contexto original de Hall al concebir la identidad en estos términos tan “cinematográficos” (de “producción” constante) sea el Caribe anglófono, región cuya constitución política como territorios independientes en la época poscolonial coincide con el nacimiento del “Nuevo Hollywood”, época de una nueva osadía expresiva en el seno del *mainstream*. El nuevo cine plasmaba el rechazo del conformismo y el correspondiente ensalzamiento de la capacidad individual para vivir fuera y en contra de los dictados pequeñoburgueses otrora dominantes. La rebelión estaba de moda –y más que nada la *estética* de la rebelión–, por lo que los signos externos conculcados por el *spaghetti western* o por *Bonnie y Clyde* (filme citado en la famosa canción de reggae *The Israelites*, de Desmond Dekker, en 1969) constituían un fuerte llamado a la acción –o por lo menos a la adopción de una cierta actitud– para miles de jóvenes de estas naciones jovencísimas donde el remilgado colono europeo de la casa señorial ya se había ido, pero el capataz criollo había asumido su papel represor para gran decepción de las almas revolucionarias.

En *El dragón no puede bailar* (*The Dragon can't Dance*, 1979), novela emblemática de la Trinidad y Tobago poscolonial de Earl Lovelace, el joven y aliado Fisheye busca amparo en los cines del barrio:

Empezó a ir al cine. Todas las noches, casi, iba al Royal o al Empire, el que tuviera sesión doble de westerns; y después de la función, caminando por la Colina hacia su casa, con la película fresca en la memoria, iba algo lento, y sentía por unos momentos que le llenaban su fortaleza, su juventud, su promesa, y caminaba, el pistolero más rápido de la tierra, con los brazos colgando extendidos, los dedos dispuestos a alcanzar las pistolas que se imaginaba que llevaba enfundadas en las caderas. Pero nadie quería enfrentarlo; y sorteaba las basuras y las cacas de perro con su poder secreto y sus armas invisibles, barriendo las sombras con los ojos para detectar a los pistoleros que acechaban –¿en qué película habían dicho que “cada sombra es un pistolero”?– pero nunca veía sino unos tipos jugando a las cartas debajo de una farola, o una pareja discutiendo. Ya vuelto a su alcoba, se sentía aplastado por su propia fuerza, sentía vértigo por la rapidez que poseía. (50)

Como veremos más adelante, en la misma época pero al otro lado del Caribe, allá por Jamaica, los jóvenes “rude bwais” (tipos duros de las calles de Kingston) desarrollaban exactamente las mismas formas de presentarse ante el mundo, adoptadas del cine de la época, llegando al mayor extremo de hacerse llamar por los nombres de los actores que encarnaban a los personajes que tanto admiraban: Bogart, Widmark, Peter Lorre...

En su novela más reciente, *Es solo una peli (Is Just a Movie, 2011)*, ambientada en el año 1970, ocho años después de la independencia nacional, Lovelace vuelve a insistir sobre el tema del cine y su atracción como universo paralelo donde todas las injusticias serán vengadas. El protagonista King Kala acepta un papel como *extra* en una película extranjera que se rueda en la isla:

Así es el guión: te pegan un tiro y tienes que morir. Para eso me pagan, para morir.

Me pegan un tiro, me sujeto el hombro, lesionado, y huyo por el puente y ¡blam! me pegan otro tiro y empiezo a caerme, pero hay algo que me frena... mi conciencia, mi orgullo. Hay algo que está mal. Y miro hacia Stanley y Errol para ver cómo mueren ellos, como son actores experimentados, actores de verdad. Pero Stanley y Errol, todos estos tipos, todos ellos buenos actores, buenos tipos, todos se caen y mueren de cualquier manera. [...] No quiero hacerle sombra a Errol ni a Stanley, pero a la vez oigo una voz interior que me dice: “No. ¡Que no! No me voy a desplomar de esta manera. No puedo imitarles. No voy a morir así, ni loco”.

Incluso cuando era niño y jugábamos que éramos gánsteres y acababa recibiendo un balazo, componía mi muerte como un poema. [...] Así era cuando era un niño que jugaba. Morir era un espectáculo. Yo estaba en el centro de mi propia muerte. (25-26)

En este breve episodio, Lovelace logra trazar las coordenadas de buena parte de la lucha identitaria que se plasma en la literatura de la región, pero también en la interesante aunque escasa producción cinematográfica que ha generado, puesto que cine y literatura “se hablan” el uno con la otra de una manera muy peculiar en el Caribe anglófono: al imitar los gánsteres del cine, King “componía su muerte como un poema”...

Reseñable primero, por tanto, en la nueva obra de Lovelace, es su propio título: aunque el proceso de filmación de una película extranjera en Trinidad que se narra en este episodio no se extiende a lo largo de la novela, resulta emblemático en cuanto a la lucha perenne de la región contra la condición periférica que se le asigna desde fuera. Este evento –y no se sabe todavía si el autor se ha basado en el controvertido rodaje de *El masajista místico (Mystic Masseur, 2002)* para construir su ficción– resume así una de las vertientes de la identidad cinematográfica de la región anglófona: su papel como trasfondo exótico en los proyectos audiovisuales impulsados desde fuera, tema tratado con detalle en el estudio de Warner (39-70).

El caso de *El masajista místico* y las suspicacias que levantó su rodaje en Trinidad y Tobago, con actores de la India en los papeles protagónicos, ilustra

con elocuencia la problemática relación de la región con el cine. Aun tratándose de Trinidad y Tobago, el segundo “poder” de la región angloparlante en términos de cine, después de Jamaica, y de un título basado en una obra escrita por nada menos que el premio Nobel autóctono, Naipaul, las grandes expectativas que había despertado en un principio la producción dirigida por Ismail Merchant, por sus posibles resonancias globales como transmisor de la cultura trinitaria, se vieron decepcionadas por las realidades de este tipo de coproducciones: el predominio de los actores indios “importados” desde los platós de Bollywood –con la consiguiente inautenticidad de los diálogos para el público local, a pesar de largas horas de entrenamiento para simular el inconfundible acento trinitario– junto con la limitada colaboración que se le permitiría a Trinidad en el plano técnico, al final dejaron a muchos con mal sabor de boca. Los trinitarios se sintieron marginados en un proyecto cultural que reclamaban como suyo; los productores, sin duda, responderían que en su paso por Trinidad su misión era cumplir con las exigencias comerciales de la industria en cuanto al proyecto que traían entre manos, no aupar a la balbuceante industria local mediante obras caritativas (ni lograron su meta primordial: con lo recaudado en taquilla amortizaron solo la quinta parte de los costos de producción (Merchant, 2003)).

Segundo, en el plano temático, el rechazo de King y de Sonnyboy de conformarse con el papel de mero figurante que les toca en la película constituye una potente metáfora de la alienación individual que surge una y otra vez tanto en el cine como en la literatura de la región. La fuerza motora que empuja a Fisheye y Aldrick en *El dragón no puede bailar*, de Lovelace, o de Ivan en *Caiga quien caiga* (*The Harder They Come*, 1972), de Perry Henzell y Trevor Rhone (única película producida en la región que se ha reconocido como un clásico, posteriormente convertida en una novela de apreciable éxito crítico escrita por Michael Thelwell y publicada en 1980) es la necesidad de los protagonistas –los varones, por lo menos– de llegar a “ser alguien”. Y sobre todo, que *los demás* reconozcan que son “alguien”.

El mayor temor de todos estos protagonistas consiste en pasar inadvertidos, verse condenados a sobrevivir –de forma apacible, si tienen suerte, pero sin gloria alguna– en la periferia de una sociedad y una región ya de por sí catalogada como periférica por muchos: ¿cuántas organizaciones, eventos o publicaciones hay que colocan a la región como coletilla o apéndice de sus inmensos vecinos continentales en fórmulas como “Latinoamérica y el Caribe” (nunca al revés)? Condenada por su ubicación a una lucha eterna por evitar el engullimiento cultural –en el mapa las islas parecen succulentos manjares tropicales a punto de ser tragados por las fauces de la América continental– los caribeños

más que nada añoran sobrepasar la pura supervivencia, dejar de ser balseros a la deriva y a la merced de cualquier ciclón geopolítico para convertirse en ciudadanos de naciones sólidas y sin complejos, acordes con lo mejor de sus pueblos infinitamente creativos y vitales.

The Harder They come: desde la leyenda popular hasta la página, pasando por la pantalla

En el caso de Ivan “Rhygin” Martin, interpretado por el cantante de reggae Jimmy Cliff en la versión cinematográfica de *Caiga quien caiga*, se plantea la superación de su humilde origen campesino mediante sus talentos como músico. El romanticismo de la estrella surgida de la nada pronto se ve truncado por la aparición de Hilton, el avieso promotor mulato que controla tanto el acceso a los estudios de grabación como lo que se oye en las emisoras de Kingston. Empujado hacia el trapicheo de marihuana, Ivan tampoco acepta los magros beneficios y la indignidad que impone otro sistema carcomido por la corrupción, esta vez la versión policial. A lo largo de su inevitable transformación en prófugo perseguido por las fuerzas del orden imperante, Ivan asume una identidad abiertamente cinematográfica, haciéndose fotografiar como pistolero del Oeste.

Resulta curioso comprobar que en este sentido la versión novelada de Thelwell es hasta *más* cinematográfica, en cierto sentido, que la propia película en la que se basa. Mientras la escena en la que Ivan va al cine por primera vez, recién llegado del campo, ocupa unos escasos segundos en la película, el novelista Thelwell se recrea durante cinco páginas y media describiendo el mismo evento, rindiendo así un homenaje literario a la peculiar manera de consumir cine en el Caribe angloparlante:

Cuando se corrió la cortina, pareció desplomarse una pared e Ivan contemplaba un mundo nuevo, donde gente pálida de inmensas dimensiones caminaba, hablaba, peleaba y vivía sus vidas dentro de una realidad maravillosa y totalmente convincente.

Así lo recibían los que lo rodeaban: se reían, lloraban a ratos, hablaban con los personajes, les gritaban advertencias e insultos, y hasta había casos en los que habían arrojado botellas de cerveza a la pantalla, o esquivaban y hasta huían corriendo de los carros que se les echaban encima o de las armas que les escupían fuego a la cara. Su identificación, por mucho que fuera una suspensión *voluntaria* de su incredulidad, también era espontánea y casi absoluta. (148)

El efecto sobre Ivan, del segundo largometraje de la sesión, el “spaghetti western” *Django*, es fulminante:

Poco a poco cedieron los aullidos, y el público que murmuraba con aprecio, algunos corriendo e interpretando el final de la película, salían con una oleada de energía nerviosa que chisporroteaba alrededor suyo; todos se sentían con tres metros de altura, los pies apenas tocando el suelo, sin percibir el dolor.

Con el ruido de la ametralladora zumbándole los oídos y las imágenes de violencia ante sus ojos, Ivan parpadeaba aturdido al abandonar la sala con José.

–No estuvo mal, ¿eh? –dijo éste. –“¿Suficiente acción?”

–Sin duda –murmuró Ivan, –sin duda. –Pero por mucho que le había parecido emocionante la acción, fue otra cosa lo que le embriagaba. El mundo de la película era duro y cruel, sí. Pero también era un mundo donde la justicia, una vez despertada, era más elemental y mortífera que todas las hordas del mal. Pensó que al Tío Nattie le habría parecido bien este mundo. (149)

Como apunta Carolyn Cooper en su análisis, “la novela, al establecer un contexto para el movimiento migratorio hacia la ciudad, humaniza a Ivan y depura la imagen de su sociedad mucho más que la película” (102). Al precisar el efecto emocional y psicológico de las narraciones redentoras del cine del *mainstream* de la época sobre Ivan, Thelwell también hace uso de la mayor amplitud expositiva de la literatura para aclarar sin lugar a dudas un componente que la película solo puede sugerir a medias: que la adopción de la estética del Oeste por parte de Ivan no es una pura cuestión estética, sino que responde a una profunda convicción ideológica acerca de la necesidad de rebelarse contra los intereses creados de la sociedad jamaicana poscolonial. Hacia el final de la película, la ocurrencia de Ivan de irse a Cuba y juntarse a la Revolución –el socialista Michael Manley acababa de ser elegido como primer ministro cuando se estrenó la película– apunta hacia las consecuencias políticas posteriores de las profundas desigualdades que motivan la trayectoria delictiva de Ivan y su transformación en leyenda popular.

Caiga quien caiga, por tanto, sentó las pautas del cine jamaicano, el único cine nacional digno del apelativo en la región anglófona, a saber: la lucha entre el bien y el mal, aquél representado por el pueblo llano y éste por las corruptas instituciones del Estado o los intereses del lucro capitalista; la música como máxima expresión del saber popular y de la idiosincrasia nacional; la presencia de lo mítico como un factor activo en la vida cotidiana; la redención y la restitución del orden a través de la superación individual o la adopción de la fuerza... en mayor o menor medida, casi todas las películas jamaicanas plasman esta victoria sobre las penurias e injusticias del gueto. Tanto es así, que el propio Perry Henzell por poco se desesperó de su propio Frankenstein, y llegó a afirmar que la única

forma de lograr una evolución real del cine jamaicano y caribeño es “sacarlo del gueto”. Antes de su muerte en 2006, Henzell llevaba varios años planteando una segunda parte de *Caiga quien caiga* que versaría sobre “los jamaicanos que eran pobres antes, pero ahora tienen unos cuantos pesos, teléfonos celulares, acceso al Internet. Quiero mostrar otro lado de Jamaica” (2001).

No obstante, habría que reconocer que es el gueto lo que hasta ahora ha generado la mayoría de los escenarios y los personajes que constituyen las señas de identidad del cine jamaicano: lo vemos todavía en los más recientes éxitos de taquilla de los años noventa para acá, *La reina de la noche (Dancehall Queen)*, Elgood y Letts, 1997) y *Poli del tercer mundo (Third World Cop)*, Brown, 1999). Como es de esperar, esta plasmación insistente de los bajos fondos no solo genera críticas porque se corra el peligro de incurrir en el clisé cinematográfico, como parece apuntar Henzell; también surge el consabido problema de que muchos críticos locales enjuician los productos de un cine nacional minoritario pensando en el “qué dirán” afuera: ¿pensarán que toda Jamaica es un gueto? ¿Pensarán que somos unos brutos?

No todo, sin embargo, es gueto y tipos duros. El mundo rastafari, con sus prédicas de paz, espiritualidad y hermandad, inevitablemente toma un papel protagónico en el cine jamaicano, impulsado por la fascinación internacional por el reggae, a su vez surgida en gran medida a raíz de *Caiga quien caiga*. En *Paisano (Countryman)*, Jobson, 1982), por tanto, al rasta se le retrata como hombre espiritual de la tierra, y también como superhéroe, identidad ésta que sirve como argumento para incluir unos toques del género del kung fu, que cuenta desde hace tiempo con numerosos seguidores en el Caribe anglófono.

Asimismo, la novela de Thelwell crea un personaje rastafari de gran integridad, Pedro, el alter ego de Ivan, la otra cara de la moneda de su rebeldía: mientras éste se empeña en conseguir su “trozo de la tarta”, enfrentándose de manera suicida pero noble al orden imperante, aquél se sustrae voluntariamente de “Babilonia”, renunciando explícitamente a la violencia y procurando vivir una vida paralela más allá de las estructuras sociales impuestas, a pesar del asesinato de su pareja por parte del ejército en una torpe redada contra los distribuidores de marihuana.

Al retratar la amistad entre Ivan y Pedro, la novela así plantea la unión simbólica de estas dos “tribus” de la juventud jamaicana de la época, los *rude-bwais* con sus apodos de los héroes de la pantalla, y los rastas, celosos de cualquier asociación con los productos culturales del hombre blanco. Inevitablemente, la tensión generalizada entre estos grupos se plasma en términos cinematográficos: para los rastas, “el cine aún formaba una gran parte de su territorio habitual, pero

ahora gritaban a favor de los Indios y nunca tomaron partido con el blanco, ni mucho menos adoptaban su nombre" (205). Antes de conocer a Pedro, a Ivan también le preocupa la eclosión del movimiento rasta y su crítica abierta de los *rude-bwais*, cuando su antiguo compinche Bogart le cuenta un enfrentamiento que acaba de tener con un "medio rasta": "Oyó decir que me llamaban 'Bogart', así que quería saber si mi padre es blanco" (205).

Es significativo que el retador en este caso sea un "chico medio rasta" ("semi-Rasta bwai"): Ras Pedro es un rasta de pura cepa y no va al cine. Su texto cultural de referencia es la Biblia, única obra impresa invocada con insistencia en el cine de la región, tanto por campesinos como por rastas, como fuente proverbial de sabiduría al afrontar la vida, e incluso por los gánsteres, como escudo contra las represalias al emprender un ajuste de cuentas, como en el caso de Ratty en *Poli del tercer mundo*, quien ejecuta al traidor Deportee mientras cita el Salmo 23 (capítulo 16, 1'22" en el DVD).

Para Ivan, por otra parte, el cine se convierte en su realidad, lo invoca en todas sus acciones clave en la novela, donde su universo interior puede quedar al descubierto mucho más que en la película. De esta manera, cuando inicia su violenta carrera rebelde al herir al traicionero Longah, "era igual que ver la escena en *De aquí a la eternidad*, en la que Lancaster y Borgnine están en el bar. [...] Desde cierta distancia se veía a sí mismo balanceándose de un pie a otro, con las rodillas flexionadas, pasándose la navaja de una mano a otra como solía hacer Peter Lorre" (257). Y no solo se transporta espontáneamente al mundo del cine cuando emprende una acción violenta, sino que recurre a sus códigos para interpretar las acciones de los que lo rodean, condenados a su vez a imitar los gestos de los que labran su propio destino en las narraciones de Hollywood: "[Jose] le echó el brazo sobre el hombro de Ivan, quien lo observó con recelo; había visto a William Holden hacer una maniobra similar en *Las calles de Laredo*" (296).

Cuando por fin pasa de ser un simple delincuente a lograr el estatus de leyenda al matar a varios policías, se nos dice que, "Solo percibía impresiones fugaces, más como un sueño que cualquier otra cosa, y ciertamente menos real que cualquier película que jamás había visto. El escándalo de las sirenas en la distancia contribuía el efecto cinematográfico" (349). Aquí, cine y realidad se funden a la vez que se contraponen: la realidad delirante que ha llegado a habitar Ivan, empujada por la sinrazón de la sociedad circundante, es a la vez cinematográfica y "menos real" que el mundo de las películas.

Treinta años más tarde, Lovelace hace eco de la misma confusión entre realidad vivida y filmada al narrar el advenimiento de la violencia indiscriminada a su pueblo, ya en la era de Internet:

Hubo secuestros, violaciones, agresiones que ni quisiera nombrar, crímenes que el pastor Prue y otros pastores dijeron que eran obra del diablo, quien se había metido en el corazón de la juventud, sin propósito ni ambiciones, y les había dado armas y papeles protagónicos en películas de gánsteres en las que la policía llegaba en carros a toda velocidad con luces deslumbrantes y sirenas, y aparecían helicópteros que martilleaban el cielo sobre los edificios, en una confusión en la que las ambulancias chillaban y los periodistas les metían un micrófono en la boca a las madres, hermanas y novias en duelo que estaban a punto de descubrir que sus hombres morían muertes reales en una película que no era real. (314)

El cine del Caribe anglófono: Un quijote tropical contra el ciclón de la indiferencia

El crítico argentino Néstor García Canclini afirma que la identidad siempre es una coproducción, en el sentido de que no la puede definir uno a solas, siempre resulta de una negociación entre lo que el sujeto proyecta y lo que otros proyectan sobre él, para bien o para mal (257). En breve, mencionaré algunas voces de la diáspora del caribeño anglófono, que han devuelto ecos interesantes a la región, a veces disonantes con las de dentro. Primero, sin embargo, parece importante señalar que la coproducción –en el sentido literal y no figurado– no ha resultado un elemento clave del cine de la región anglófona hasta hace muy poco. Para el cine latinoamericano, bien se puede invertir la frase de García Canclini y decir que la coproducción ha venido a constituir una identidad: son escasos los largometrajes latinoamericanos que no supongan algún tipo de colaboración transnacional. No cabe duda de que hay veces que esto puede condicionar tanto el proceso como el resultado, pero qué duda cabe también que gracias a IBERMEDIA, a los fondos de fomento y a la coproducción, un proceso y un resultado por lo menos existen a pesar de las dificultades para hacer cine en muchos territorios.

En el caso del Caribe anglófono, hay cuatro factores que han impedido la duplicación de esta fórmula para sostener una producción mínimamente regular: uno, las naciones que lo integran son mucho más pequeñas y nunca tuvieron cine propio (no hay ningún México, Argentina o Brasil, con estudios y facilidades de posproducción); dos, no hay ningún equivalente a IBERMEDIA, ningún mecanismo de financiación en régimen de coproducción; tres, la colaboración entre territorios en materia de cine es escasa o nula; y, cuatro, las heridas del colonialismo están todavía sin cicatrizar lo suficiente como para

plantear un modelo de financiación que implique al Reino Unido, el antiguo poder colonial. Por tanto, el cine caribeño anglófono refleja la realidad de la región en muchos otros ámbitos: tiene una identidad esencialmente fragmentada, con planteamientos casi siempre desde un prisma puramente nacionalista y no regionalista. Sin embargo, se han realizado otros largometrajes fuera de Jamaica –un puñado de intentos desde hace 35 años en Trinidad y Tobago, más recientemente en Barbados, Antigua, Guyana, Santa Lucía– algunos con notable éxito local, pero tan esporádicos que no se puede hablar de un corpus coherente.

El bajo prestigio artístico que hasta hoy padece la creación cinematográfica en la región anglófona, su clasificación habitual como vehículo de puro entretenimiento desechable, también genera dos factores más que militan en contra de su desarrollo: la piratería rampante que limita las ganancias de cualquier productor, y la escasa o nula preocupación por la preservación y archivo de los productos audiovisuales, lo cual ha conllevado en algunos casos a la pérdida irreparable de ciertos títulos, o la casi imposibilidad de conseguir otros, incluso bastante destacados, en un soporte portátil como el video o el DVD.

Por último, de acuerdo con la idea de García Canclini de la identidad como una coproducción, resulta imprescindible tener en cuenta la perspectiva de los cineastas de la diáspora que han abordado la región en su obra. Realizadores como la guyanesa-canadiense Michelle Mohabeer, la trinitaria también afincada en Canadá Frances-Anne Solomon, o el británico de padres santalucianos Isaac Julien, han cuestionado algunos de los supuestos más fundamentales del discurso identitario que emana desde dentro de la región; a saber, la historiografía romántica de las epopeyas nacionales (Solomon, *Lo que me dijo mi mamá / What My Mother Told Me*, 1995), o la primacía de los valores patriarcales que anulan la expresión de la sexualidad alternativa (*Coconut/Cane and Cutlass / Coco/Caña y machete*, Mohabeer, 1994). Estas voces diversifican el discurso identitario de la región, lógicamente, de una manera mucho más interesante que las películas extranjeras que se sirven del Caribe como mero escaparate de estereotipos, cosa que ha ocurrido casi desde los inicios de la época sonora.

En una secuencia del documental *El lado oscuro de lo negro (The Darker Side of Black)*, 1994), de Isaac Julien, el intelectual afroamericano Cornell West hace eco de la postura diversificadora de estos cineastas, explicando cómo los factores que aglutinan a la comunidad negra en gran parte del mundo anglófono también inevitablemente incurren en una homogeneización de la identidad negra que tiende hacia la supresión, a veces violenta, de la diversidad ideológica, sexual e identitaria.

Como bien plantea Bryce (2001), por tanto, podemos afirmar que el cine del Caribe anglófono es una “pantalla dividida” que siempre apunta hacia algo más allá de lo que se ve o bien a la evaluadora mirada de los de afuera; o bien a lo que a veces brilla por su ausencia: la creciente clase media, los extranjeros que habitan la región, las posturas e identidades que no concuerdan con los valores patriarcales dominantes; o también, en el caso de los diaspóricos, la propia región caribeña que les ha sido arrebatada a veces irreparablemente, como comprueban tantos que tratan de volver y son incapaces de reintegrarse.

Conclusión

¿Y si la región y su diáspora aunaran fuerzas, agregando la idiosincrasia cultural de la primera a la formación técnica y el conocimiento de los mercados de la segunda? El camino hacia un cine regional sostenible, por minoritario que resultase en términos globales, sin duda es éste. Este camino ha empezado a abrirse con el lanzamiento en el 2006 del Caribbean Tales Film Festival por la cineasta trinitaria canadiense Frances-Anne Solomon. Inicialmente celebrado solo en Toronto, desde el año pasado el Festival tiene una edición paralela en Barbados, que incluye un Mercado Abierto de Cine Caribeño, donde los creadores tienen la oportunidad de verse directamente con inversores y productores potenciales, entre otros eventos encaminados a facilitar la transición desde la concepción de historias e ideas de contornos autóctonos hasta productos mercadeables.

Podría parecer a simple vista que esta nueva iniciativa apunta más hacia la oralidad que subyace a la cultura del Caribe anglófono, quizá rompiendo por fin la estrecha relación entre literatura y cine: “Tales” en inglés significa “fábulas, cuentos”, y el enfoque de la segunda edición celebrada en Barbados en marzo del 2011 es, según Solomon, “la exploración de personajes e historias populares autóctonas” (2011). La novela de Thelwell de *Caiga quien caiga*, sin embargo, demuestra que los creadores caribeños son capaces de trasladarse entre géneros con la misma facilidad con la que todos los caribeños se asientan en un lado u otro sin mayores dificultades. Como apunta Carolyn Cooper, la obra de Thelwell es “la novela de la película de la leyenda” (103), ya que el personaje de Rhygin está basado en un legendario prófugo real de este nombre, que se burlaba de los policías que le perseguían, dejando pintas en las paredes que rezaban “estuve aquí pero ya me fui” (“I was here but I disappear”). Y si el cine de la región a veces parece perder interés por su literatura como fuente, la nueva novela de Lovelace demuestra que ésta sigue incorporando a aquél en su repertorio expresivo. He aquí una previsión: si la novela de Lovelace es bien acogida, en un futuro

próximo se anunciará la adaptación para cine: la película de la novela sobre una película...

Obras citadas

FILMOGRAFÍA

- Black Hawk Down*. Dir. Ridley Scott. Sony Pictures Entertainment, 2001.
Coconut/Cane and Cutlass. Dir. Michelle Mohabeer. CFMDC
(Canadá), Women Make Movies (EE.UU), 1994.
Countryman. Dir. Dickie Jobson. Island, 1982.
Dancehall Queen. Dir. Rick Elgood, Don Letts. Palm Pictures, 1997.
Darker Side of Black, The. Dir. Isaac Julien. Filmmakers Library, 1994.
Harder They Come, The. Dir. Perry Henzell. New World Pictures, 1972.
Mystic Masseur. Dir. Ismail Merchant. Merchant Ivory Productions, 2002.
Third World Cop. Dir. Chris Brown. Palm Pictures, 1999.
What My Mother Told Me. Dir. Frances-Anne Solomon. Leda Serene Films, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- Bryce, Jane. "Split Screen: 'Local' and 'Diasporic' in Film in the Anglophone Caribbean". Conferencia en el tercer CineFest Anual Nuestra América, *Many Voices: Films of the Caribbean*. Madison, Wisconsin, 8-11 nov, 2001.
- Cooper, Carolyn. *Noises in the Blood: Orality, Gender and the Vulgar Body of Jamaican Popular Culture*. Londres y Basingstoke: MacMillan, 1993.
- Dekker, Desmond y Leslie Kong. "Israelites". *Israelites*. Doctor Bird, 1969.
- García Canclini, Néstor. "Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in the Post-national Era". En: Ann Stock (ed.). *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Londres y Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 246-58.
- Gray, Geoffrey. "'Black Hawk' Damned". *Village Voice* 5 feb. 2002. Web. 21 feb. 2011.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". En: Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Nueva York: Columbia U P, 1994, 392-403.
- Henzell, Perry. Entrevista con Jeremy Sigler. *Index Magazine*. 2001. Web. 21 feb. 2011.
- Lovelace, Earl. *Is Just a Movie*. Londres: Faber and Faber, 2011.
- *The Dragon Can't Dance*. Londres: André Deutsch, 1979.
- Merchant, Ismail. Entrevista con Chris Neumer. *Stumped? Magazine* feb. 2003. Web. 21 feb. 2011.
- Solomon, Frances-Anne. "Barbados Film Will Open CT2011". *Caribbean*

- Tales Worldwide Distribution*. 19 ene. 2011. Web. 21 feb. 2011.
- Thelwell, Michael. *The Harder They Come*. Londres: The X Press, 1980.
- Warner, Keith Q. *On Location: Cinema and Film in the Anglophone Caribbean*. Londres y Oxford: MacMillan Education, 2000.