

**Narrativas documentales de temáticas ‘afro’ en
Centroamérica y el Caribe**

*Documentary Narratives with ‘Afro’ Themes in Central
America and the Caribbean*

*Ana Eugenia Tona Castellanos
Esteban Richmond Umaña
Amanda Alfaro Córdoba*

DOI 10.15517/es.v85i1.61095



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Narrativas documentales de temáticas ‘afro’ en Centroamérica y el Caribe¹

Documentary Narratives with ‘Afro’ Themes in Central America and the Caribbean

Ana Eugenia Tona Castellanos²
Universidad Estatal a Distancia
San José, Costa Rica

Esteban Richmond Umaña³
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Amanda Alfaro Córdoba⁴
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

¹ El presente artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación “Coloquio cinematográfico: trayectos documentales afro en Latinoamérica. Muestra América Latina” (C1760), inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica y apoyado por el Proyecto Connected Worlds: The Caribbean, Origin of Modern World, que a su vez ha sido apoyado por el Fondo European Union’s Horizon 2020 para la investigación y la innovación Marie Skłodowska Curie en su acuerdo N.º 823846. Este proyecto fue dirigido por la catedrática Consuelo Naranjo Orovio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España.

² Productora audiovisual e investigadora en la Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica, Costa Rica. Máster en Artes, Letras y Lenguas por la Université Charles-de-Gaulle Lille 3, Francia. ORCID: 0009-0006-2906-961X. Correo electrónico: atona@uned.ac.cr

³ Docente e investigador en la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Máster en Diseño de Lenguaje Audiovisual y Multimedia por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0009-0009-8133-1349. Correo electrónico: esteban.richmondumana@ucr.ac.cr

⁴ Docente e investigadora en la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Doctora en Estudios de Cine y Estudios Latinoamericanos por la University College London (UCL), Inglaterra. ORCID: 0000-0002-3367-5325. Correo electrónico: amanda.alfarocordoba@ucr.ac.cr

Recibido: 16 de julio de 2024**Aprobado:** 5 de mayo de 2025

Resumen

Introducción: En el contexto de la producción digital, la variedad de voces representadas desde las posibilidades no-escritas cobran vitalidad, mientras experimentan con recursos auditivos, visuales y corporales que se enuncian desde y transgreden el lenguaje cinematográfico. Dentro de estas consideraciones, surge un punto ciego cuando desde la academia se discuten estos textos: las prácticas de distribución, curaduría y promoción de los filmes generalmente quedan marginadas, de modo que se le resta protagonismo a su ciclo de vida. ¿Cómo se viven estos desafíos en las producciones contemporáneas de Centroamérica y el Caribe? **Objetivo:** Se analizan algunos recursos narrativos y estéticos en documentales que representan personajes afrolatinoamericanos. **Métodos:** Se realizó una recopilación y selección de textos documentales hechos desde Martinica, Granada, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, visibilizando recursos viejos y nuevos que aluden a referencias locales y globales. **Resultados:** Se construye un contexto que contribuya con el enfoque de personajes, conflictos y escenarios históricos de la comunidad afrodescendiente en Centroamérica y el Caribe. **Conclusiones:** Los documentales reflexionan sobre trayectorias, condiciones históricas que problematizan identidades y luchas mientras traen dignidad a los sujetos y las comunidades representadas. Su curaduría fortalece el vínculo entre audiencias y textos para expandir el diálogo alrededor de ellos.

Palabras clave: curaduría; lenguaje cinematográfico; cuerpo; diáspora; memoria

Abstract

Introduction: Amidst the context of digital production, the variety of voices represented from non-written possibilities gain vitality, while they experiment with sound, visual, and corporal expression that communicate themselves through, traverse, and transgress cinematographic language. Within these considerations, a blind spot arises when these texts (documentaries) are discussed from the academy: the practices of distribution, curatorship and promotion of films are generally marginalized, taking away the prominence of the life cycle of these productions. How are these challenges experienced in contemporary productions in Central America and the Caribbean? **Objective:** This paper analyzes some narrative and aesthetic resources in documentaries that represent Afrolatin characters. **Methods:** The study summarizes and selects texts made from Martinique, Grenada,

Honduras, Nicaragua and Costa Rica, making visible old and new resources that allude to references from local and global perspectives. **Results:** It builds a context that contributes to the focus on characters, conflicts, and historical scenarios of the Afro-descendant community in Central America and the Caribbean. **Conclusions:** The documentaries reflect on trajectories and historical conditions that problematize identities and struggles while bringing dignity to the represented subjects and communities. Their curatorship strengthens the link between audiences and texts to expand the dialogue around them.

Keywords: curatorship; cinematographic language; body; diaspora; memory

Introducción

Las imágenes poseen la cualidad de encarnar otros tipos de presencia donde cuerpos ausentes habitan una ausencia visible. El cine documental –y el lenguaje audiovisual en general– recorporaliza (Rosenberg, 2012)⁵ esos cuerpos en nuevas posibilidades simbólicas de representación. Se trata de cuerpos filmados como ausencias presentes, que a su vez son archivos vivos (Taylor, 2015)⁶, individuales y comunitarios, cristalizados en el lienzo de la pantalla.

En su obra *Bodies that Matter*, Butler (1993) sostiene que la materialidad del cuerpo se configura a través de prácticas discursivas y procesos de significación que lo inscriben en estructuras normativas hegemónicas. En este sentido, el cuerpo no es una entidad pre-discursiva, es una permanente construcción que depende de las determinantes culturales en constante mediación. Es el entorno performativo donde se inscribe la experiencia como el complejo entrecruzamiento de sensaciones, creencias y discursos. Así, el cuerpo también se convierte en un territorio donde se manifiestan dinámicas de poder que implican procesos de dominación y, por tanto, de resistencia ante las estructuras hegemónicas de normatividad corporal, expresadas de manera tácita o explícita. En el cine documental son la cámara y el montaje audiovisual los que delimitan y definen esos cuerpos representados; por tanto, las decisiones estéticas y las metodologías de abordaje documental se convierten también en estrategias retóricas y políticas en torno a representatividad, discursividad y agenciamiento de los cuerpos y las comunidades que retratan.

Una consideración teórica que parece importante mencionar es el ejercicio de connotación histórica y cultural que, como audiencias, establecemos con los significantes. En su libro *Mitologías*, Barthes (1980) observa cómo la relación entre significante y significado que Ferdinand de Saussure había distinguido como un orden denotativo en realidad se inscribe en un orden mítico. La connotación es una correlación inmanente al texto

⁵ La noción de recorporalización planteada por el académico y videasta Douglas Rosenberg (2012) se refiere a los procesos de deconstrucción y reconstrucción de la imagen de los sujetos representados gracias a las técnicas inherentes al montaje audiovisual (corte, yuxtaposición, transiciones, etc.). En este sentido, la fase de postproducción dentro de la creación audiovisual implica una nueva construcción y la reescritura de este otro cuerpo, ahora recorporalizado.

⁶ En relación con el planteamiento de la investigadora mexicana Diana Taylor (2015), se concibe la *performance* corporal como un archivo, como una forma de conocer, almacenar y transmitir la identidad y los saberes culturales.

representacional, la vía de acceso a la polisemia. El juego de ilusiones hace creer que el nivel denotativo es el primero de los significados, cuando de hecho no es más que la última de sus connotaciones.

Ese orden mítico se asienta sobre el contexto que describimos en las siguientes líneas; sin embargo, antes de hacerlo, es importante apuntar algunos cuestionamientos planteados durante el ejercicio de curaduría del Primer Capítulo⁷ de la Muestra América Latina⁸: ¿cómo se representan y se reincorporan en pantalla las comunidades desde las producciones documentales de temáticas afrodescendientes en Centroamérica y el Caribe? ¿Cómo estas producciones se construyen como espacios participativos donde los cuerpos colectivos-comunitarios toman forma? ¿Cómo se conectan estas historias con un contexto histórico que articule los territorios y los temas? El presente planteamiento observa y analiza el contenido de los documentales del Primer Capítulo de la Muestra América Latina para proponer una mirada curatorial que articule estos cuestionamientos.

Esta muestra forma parte del proyecto de investigación Coloquio Cinematográfico: trayectos documentales afro en Latinoamérica. Muestra América Latina, el cual busca, desde una perspectiva interdisciplinaria, estudiar, a través de filmes documentales, el tránsito de las poblaciones afrodescendientes de América Latina, el Caribe y la diáspora⁹. La selección

⁷ El Primer Capítulo de la Muestra América Latina se llevó a cabo en los meses de mayo y junio de 2022 en la Universidad de Costa Rica.

⁸ Inspirado en el concepto acuñado por la profesora belorizantina Léila González, la muestra celebra la noción de amefricanidad, la cual se puede definir como “*un proceso histórico de intensa dinámica cultural (adaptação, resistênciã, reinterpretacão, e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encamina no sentido da construção de toda uma identidade étnica*” [proceso histórico de intensa dinámica cultural (resistencia, acomodación, reinterpretación, creación de nuevas formas) referenciada en modelos como: el jamaicano y el akan, su modelo dominante; el brasileño y sus modelos yoruba, banto y ewon-fon. En consecuencia, ella nos encamina en el sentido de la construcción de toda una identidad étnica] (González, 1988, p. 76). La propuesta curatorial desarrollada a partir del proyecto de investigación se sirve de estas coordenadas y las lleva a la práctica para ponerlas en diálogo con otras definiciones de negritud, como las de Césaire (1955) y Ba (2012), y aplicarlas al escrutinio de los documentales.

⁹ El Segundo Capítulo tuvo lugar en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán, Italia, en el marco del Coloquio Internacional. El arte verbal de las comunidades afrodescendientes en América Latina, el cual fue parte del proyecto Connected Worlds: The Caribbean, Origin of the Modern

de obras tomadas en cuenta para este capítulo se conforma de producciones provenientes de Martinica, Granada, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Estas obras documentales reconstruyen y enuncian experiencias corporales que han sido construidas desde la diáspora, la herencia y el presente de los movimientos migratorios, la tradición y la memoria, las expresiones artísticas como catalizadoras de las experiencias corporales y la reapropiación del espacio urbano. Todas las obras seleccionadas, como entes de enunciación, despliegan la diversidad de la *performance* corporal de los imaginarios afro en Centroamérica y el Caribe, representados desde diferentes técnicas y métodos de creación documental.

Datos, relaciones y trayectorias para un contexto

Entre 1515 y la segunda mitad del siglo XIX, un total de 30 709 naves con personas esclavizadas cruzaron el Atlántico. Los trayectos de estos barcos se resumen en una animación publicada en el sitio web de Slave Voyages¹⁰, una iniciativa que opera desde el año 2008 cuando inicia la administración de Barack Obama. Durante esos poco más de trescientos años, se dieron traslados entre diferentes puntos que no se pueden entender sino como transacciones comerciales¹¹.

Los trayectos y el sometimiento de estas personas continuaron hasta las distintas fechas en las que se erradicó la esclavitud entre 1804 –con la institución de Haití como la primera república americana libre– y 1888 cuando Brasil finalmente la prohibió. La abolición no se dio sin un traslado de los costos –la compensación– que los contribuyentes de cada Corona o Estado continuaron pagando a los antiguos tenedores de personas esclavizadas¹².

World. El Tercer Capítulo se desarrolló en mayo del 2023 en la Universidad de Costa Rica, al igual que el Cuarto Capítulo, en el marco del Congreso de Artes y Humanismo, organizado por la Escuela de Estudios Generales de dicha universidad en octubre de 2024.

¹⁰ Puede visitar el sitio web de Slave Voyages por medio del siguiente enlace: <https://www.slavevoyages.org>

¹¹ Los desplazamientos de estos barcos quedaron registrados. La arqueología hecha por este estudio está publicada en el sitio web de la organización Slave Voyages –un esfuerzo colectivo de personas académicas de unas doce universidades de Estados Unidos, Reino Unido y el Caribe–, donde se ha creado la base de datos en línea y algunos elementos muy útiles para entender la escala, la cronología y la intensidad de esta empresa activa durante tres siglos.

¹² Según la Organización Británica Tax Justice, por ejemplo, el archivo del tesoro del Reino Unido registra que fue hasta el año 2015 cuando las personas contribuyentes acabaron de pagar la deuda

La distinción entre las nociones de “compensación” (para las personas esclavistas) y “restauración” (para las personas que fueran víctimas de este tránsito de cuerpos) está en el centro de toda la producción económica, política y cultural, que es la que nos atañe en este texto.

Si bien el concepto de diáspora se articula en sentidos de movimiento humano que podría parecer inaprehensible, [Glissant \(1997\)](#) apunta una definición que considera la confluencia y los flujos de los procesos históricos al enunciar que la identidad se construye en relaciones múltiples. En este sentido, la diáspora se piensa en las poéticas de relación, las cuales se mantienen “*forever conjectural and presupposes no ideological stability. It is against the comfortable assurances linked to the supposed excellence of a language. A poetics that is latent, open, [with] multilingual intention*” [siempre hipotéticas y no presuponen una estabilidad ideológica. Se oponen a las certezas cómodas vinculadas a la supuesta excelencia de la lengua. Una poética que está latente, abierta, con intención multilingüe] ([Glissant, 1997, p. 32](#)).

Sobre la aplicación de este concepto, [Petty \(2012\)](#) observa que “[*in*] an era of slippage between borders and hybridization of cultures, narratives and aesthetic constructs through film art, it seems inevitable that Eurocentric linear configurations of nation and history are being subsumed by newer paradigms of poscoloniality and globalization” [en una era de deslizamientos entre las fronteras y la hibridación de culturas, los constructos narrativos y estéticos a través del arte fílmico, parece inevitable que las configuraciones lineales eurocéntricas de nación e historia sean absorbidas por nuevos paradigmas de poscolonialidad y globalización] (p. 76). Como lo expresa Amanda Alfaro Córdoba, en la presentación del primer capítulo de la Muestra América Latina:

la diáspora de personas africanas y el desplazamiento forzado constituyen la base de la demografía de amplias zonas del continente americano¹³. Una vez pasado, y a veces en paralelo al genocidio de los pueblos milenarios latinoamericanos,

por compensaciones ([Fowler, 2020](#)). Otro ejemplo lo describe el proyecto de investigación de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), *La ruta de los esclavos*, en el que se mencionan datos como que uno de cada ocho franceses vivía de la riqueza generada en Saint Domingue hacia 1794, pues el 60 % de la riqueza francesa derivaba de ese trabajo agrícola, que en otras partes fue minero, de construcción, de transporte, para apoyo militar (*Afrodiaspora Global*, [Sheila S Walker, 2021](#)).

¹³ Para el caso centroamericano, Lowell Gudmundson y Justin Wolfe apuntan que mientras que

la mano de obra llegó a través de esos barcos que triangulaban entre la materia prima americana hacia Europa, los bienes manufacturados hacia África y América y las personas esclavizadas hacia América. La memoria de este tiempo está fragmentada y la apropiación de esos cuerpos que sirvieron durante poco más de tres siglos a la creación de riqueza europea luego se convirtió en el secuestro de la energía y la capacidad de crear sentido. ([ConnecCaribbean, 2023, 0:11-0:58 min](#))

Contra esa opacidad nos hablan las historias que se seleccionaron para el Primer Capítulo de la Muestra América Latina (ver [Tabla 1](#)). Para llegar a esta selección indagamos en tres aspectos: (1) la universalidad de las historias y las razones para delimitar el espacio, (2) los lapsos temporales en los documentales y (3) los ejes temáticos que nos permitieran darle una narración a la curaduría. Así, algunas de las preguntas que guiaron la selección inicial de este capítulo son: ¿cómo trabajar con elementos que nos ayuden a discriminar desde la historia, i. e., tiempo, transformaciones, espacio, relaciones de poder? ¿Cómo administrar el archivo existente, pensando en más ediciones (capítulos) de la muestra? ¿Cómo organizar esos ejes temáticos?

La migración/diáspora es un tema central en la memoria del legado afrodescendiente en las Américas. El archivo y la narración histórica de esta memoria destaca cómo se ha dado el traslado de personas de un continente a otro, a lo largo de los siglos, así como cuáles han sido las condiciones humanas, de justicia, materiales, religiosas y culturales. Cada uno de los personajes de los documentales que serán presentados a continuación pone en escena una parte de la memoria de ese dolor heredado y acuerpado con recursos audiovisuales que responden a la retórica de cada director o directora.

“la mayoría de la población no indígena de América Central era, sin duda, de ascendencia africana parcial, con claridad eso definió las vidas de solo algunos de ellos y solo en ciertos tiempos. La negritud para los centroamericanos era y es una categoría *relacional* o *dialéctica* más que manifiesta o inherente” ([Gudmundson & Wolfe, 2012, p. 4](#)). Las relaciones y procesos dialécticos que se derivan de estas identidades permearon formas culturales, algunas de las cuales examinamos en la presente muestra. Nuestro foco de atención se dirige hacia las representaciones que celebran la negritud, pues son esos documentales los que se han visto más afectados por las fragmentaciones y omisiones de las curadurías establecidas como hegemónicas ([Ba, 2012, pp. 37-39](#)). John Akomfrah describe esas faltas como “profundas elipsis” en las que ciertas historias se privilegian sobre la base de lo “que está disponible” ([Ba, 2012, p. 39](#)).

De los diez documentales que se proyectaron en el Primer Capítulo de la muestra, únicamente dos están dirigidos por personas realizadoras afrocentroamericanas y caribeñas (Christian Foret y Sara Gómez), lo cual puede deberse a las dificultades que aún hoy encuentran la producción y circulación de este tipo de documentales dentro de la cinematografía regional. Frente a esta situación, se seleccionaron documentales que son el resultado de una investigación participativa. Es decir, son textos que se construyeron de manera colaborativa entre sujetos y esquivando prácticas que estereotipen o conviertan al “otro” en objeto. Son proyectos hechos con el otro y no sobre el otro. Para el presente trabajo y con el fin de circunscribir temporalmente el análisis, se abordan exclusivamente los documentales producidos en este siglo, de modo que se deja por fuera *Y tenemos sabor*, de Sara Gómez (1967), y *Suite Yoruba. Historia de un ballet*, de José Massip (1962).

Tabla 1. Documentales seleccionados para el Primer Capítulo de la Muestra América Latina

Título	Productora	Realizador/ a	Año	País	Duración
<i>Suite Yoruba. Historia de un ballet</i> ¹⁴	ICAIC	José Massip	1962	Cuba	26 min
<i>Y tenemos sabor</i> ¹⁵	ICAIC	Sara Gómez	1967	Cuba	30 min
<i>El barco prometido</i>	Río Nevado Producciones	Luciano Capelli	2000	Costa Rica	51 min
<i>Yo soy garífuna</i> ¹⁶	Changüí del Guaso	Gabriel García	2014	Honduras	17 min

¹⁴ El documental *Historia de un ballet*, realizado por el cineasta José Massip (1962) y considerado un clásico del cine cubano posrevolucionario, es una obra que parte del montaje escénico de la coreografía *Suite Yoruba* del Teatro Nacional de Cuba, la cual está inspirada en un cuento folclórico de raíces afrocubanas, expresado a través del lenguaje de la danza moderna. La cinematografía de este documental es notable y fue una vanguardia estética en su época.

¹⁵ En *Y tenemos sabor*, el título mismo hace referencia a ese “nosotros”. Sara Gómez (1967) incluye así a los sujetos filmados en su reflexión sobre las raíces culturales de Cuba. En este documental, Gómez analiza la procedencia y sonoridad de algunos instrumentos de la música cubana. El relato expositivo y educativo se hace mediante la forma de la entrevista a Alberto Zayas, músico cubano, cuyas intervenciones dialogan con la voz en *off* femenina, con carácter igualmente didáctico.

¹⁶ En *Yo soy garífuna*, no hay palabra ni escucha. El realizador, Gabriel García (2014), utiliza los recursos del reportaje televisivo: planos cortos, montaje rápido, cámara en mano y en constante movimiento que persigue a los personajes, *zoom in* y *zoom out* para reencuadrar, comentarios a

Título	Productora	Realizador/ a	Año	País	Duración
<i>Nannan</i>	Tropiques Atrium Scène Nationale & Couleur Café Production	Aymeric Cattenoz & Christian Foret	2017	Martinica	77 min
<i>Negra soy</i>	Jablo Productions & Tercer Cine	Laura Bermúdez	2017	Honduras	13 min
<i>Jab Jab</i>	Black Dog	Tom Harrad & Reuben Millns	2017	Granada	5 min
<i>Antojología de Carl Rigby</i>	Luna Films	María José Álvarez & Eduardo Spiegeler	2019	Nicaragua	62 min
<i>Waak an Danz: Aquí la gente cuando camina baila</i>	Tierra Púrpura	Esteban Richmond Umaña	2020	Costa Rica	55 min

Fuente: Elaboración propia.

Recursos narrativos y estéticos

En *El barco prometido* (Capelli, 2000), la memoria se va entrelazando con la historia de un pueblo. Es una memoria oral que surge de los testimonios de los sujetos entrevistados y de las canciones, las cuales cristalizan el dolor de estas personas, quienes 100 años antes habían comprado los boletos para abordar el *Black Starline* que les permitiría volver a África. En ese gesto de entrelazar la memoria y la historia, hay una subversión de la narrativa hegemónica, pues la memoria oral es fluida y móvil, se construye por lo que se cuenta y se recuerda, pero también por lo que se olvida y se calla. Además, el hecho histórico es transformado y enriquecido por una visión personal, por una vivencia, cada vez que es repetido y reinterpretado, para luego pasar a formar parte de la memoria colectiva (Oslender, 2003). Según la antropóloga Motta González (1997), “en las historias contadas [las personas] expresan sus sentimientos, transmiten las estructuras del parentesco, sus controles

cámara cuyo objetivo es únicamente recalcar lo que se está viendo y escuchando.

sociales, las condiciones materiales de vida, las formas de trabajo y producción, las jerarquías y mecanismos de poder” (pp. 23-24). Por lo tanto, la oralidad participa en un proceso de politización de la memoria.

En el documental no hay una intención de indagar en las razones políticas por las cuales el proyecto de Marcus Garvey se vio truncado, apoyándose en datos y documentos concretos, los cuales además son muy pocos. Por el contrario, hay una intención de escucha, de filmar la palabra como construcción de una historia propia de la población afrocostarricense, que interpela un relato nacional en el cual esta población no ha sido completamente integrada. A través de la narración de una experiencia, el testimonio funciona como registro documental de una realidad. Recordar es un acto de resistencia frente al olvido; y la transmisión oral, como forma de conocimiento y aprendizaje, cuestiona narrativas y representaciones dominantes (Oslander, 2003). Esta historia propia tiene “un tiempo biológico”, ya que desaparece cuando mueren las personas y, por lo tanto, muere la memoria oral. Así, esta obra intenta salvarla de la desaparición al convertirla en un archivo audiovisual que permite la recreación y la reaparición, procurando rescatarla del olvido y participando en la transmisión y *re-significación* de la memoria colectiva.

En contraste, *Yo soy garífuna* (García, 2014) presenta una manera de acercarse a un sujeto filmado en la que no hay tiempo ni espacio para que surja la voz de los personajes; no tienen la posibilidad de contar sus vivencias, de situarse en la historia, de explicar de dónde vienen sus tradiciones y qué significa ser garífuna hoy en día. Cabe destacar la ironía del título del documental, pues el realizador –quien no es garífuna–, se apropia de una identidad y va en busca de una idea presupuesta de la cultura garífuna en Punta Gorda (Honduras). García pide que le hablen en lengua garífuna –aludiendo a un exotismo lingüístico–, que le cocinen una comida tradicional y que bailen para la cámara. A eso reduce toda una identidad y una cultura: a una lengua, una comida y un baile. Responde a la imagen estereotipada de “caribeñidad” asociada a la música, a la danza y a la cocina.

Así, este cortometraje se asemeja a una postal del “encanto exótico” que exhibe Punta Gorda como un lugar de entretenimiento cultural, sin cuestionamientos, complejidades o contradicciones. Esta falsa idea de “contacto con el otro”, que pretende fungir como “proceso de conocimiento”, no es más que exotismo que habilita a un “yo” o un “nosotros” para definir al “otro” como primitivo o extraño (López Lizarazo, 2014, pp. 150-161). Interactuar con

una realidad es también interactuar con sus representaciones; sin embargo, el realizador se limita a dar la misma imagen ya establecida por el etnocentrismo, repitiendo una representación deshistorizada.

Por otra parte, el documental titulado *Nannan* (Cattenoz & Foret, 2017) se presenta como un viaje a través de la escena artística emergente de Martinica, que innova y cuestiona constantemente las tradiciones, lo cual muestra la complejidad de la isla. En el documental se entretajan las miradas de los dos correalizadores. Por un lado, Aymeric Cattenoz, proveniente de la Francia metropolitana, va al encuentro de un lugar que le es ajeno; y, por otro, Christian Foret, afromartinicano, redescubre otra parte de su identidad. De esta forma, en el filme queda plasmado el encuentro de sus sensibilidades y el diálogo intercultural que se establece entre los cineastas.

Nannan se traduce del creole como ‘alimento’ o ‘pulpa’, de modo que la acotación en el título se refiere a la esencia, fuente básica de la alimentación humana. Así pues, los directores presentan este título apuntando que el arte no es un elemento decorativo (un postre), sino la misma estructura con la que se construye sentido. La premisa documental se yuxtapone a imágenes de Fort de France, mientras las imágenes ingresan en un recorrido de artistas grafiteros, teatrales, fotógrafos, bailarines y músicos en un mosaico que exhibe la multiplicidad de sensibilidades que se desarrollan en la isla y en contrapunto entre esta y un puñado de horizontes internacionales que cada artista ha transitado; de esta manera, se confronta una mirada externa e interna hacia Martinica.

El filme se apoya en dos estrategias narrativas: por un lado, apunta a los trayectos de cada artista, muchos de los cuales han desarrollado una carrera en ciudades de Europa o Norteamérica antes de volver a Martinica; por otro lado, avanza la descripción de estas vivencias, articuladas en las dinámicas culturales de la isla desde voces múltiples, en un ejercicio coral que progresa de una voz a la siguiente, de modo que deja patente la variedad y diversidad de expresiones artísticas articuladas alrededor del territorio isleño.

Por su parte, [Bermúdez \(2017\)](#) lleva unos diez años labrándose camino como documentalista. En su primer corto documental, *Negra soy*, vemos a las mujeres de tres generaciones jugando, bañándose o trabajando, en contraste con un mar intensamente turquesa, como la imagen prefabricada de lo que imaginamos como “Caribe”, al estilo de los retratos que hiciera [Vik Muniz \(1996\)](#) en Haití y República Dominicana¹⁷.

A través de tomas de acompañamiento, planos generales y panorámicas, nos introduce en el ambiente de la isla donde el agua salada y la fruta del coco construyen un medio en el que las atmósferas cambian según la protagonista que enfocan. Cuando vemos a la niña, los planos nos muestran su energía y vitalidad en sus juegos; conforme vemos a la madre, esta dinámica se canaliza en labores de producción –de pesca, de cocina–, hasta llegar a la señora mayor, a la que vemos sentada, en planos enteros y medios o con detalles que nos muestran las fotografías que sostiene, es decir, la memoria. [Bermúdez \(2017\)](#) pone la vitalidad de la infancia contra la luz del Caribe para intercalar las vivencias de estas mujeres con escenas de su trabajo de extracción de leche y aceite de coco, mientras hace un contraste entre la piel seca y cortada, y la hidratación emanada de la fruta que venden para vivir.

Por su parte, el documental *Jab Jab* es un cortometraje filmado en la isla de Granada bajo la codirección de [Harrad y Millns \(2017\)](#), dos galardonados realizadores y guionistas británicos, quienes han desarrollado documentales de carácter histórico con su productora independiente Black Dog Films y desde la BBC. Esta obra documental retrata la festividad Jab Jab, un carnaval de reafirmación identitaria donde el cuerpo se convierte en el principal ente de enunciación a través de la música, la sensualidad y la *performance* corporal. Durante esta fiesta carnavalesca, las personas granadinas cubren completamente su cuerpo con aceite de motor y lo decoran con cuernos y cadenas para salir a tomar las calles rodeadas de música y baile. Esta celebración se ha convertido en un símbolo de la cultura y la libertad de la isla de Granada frente a un pasado de violencia colonialista, donde el personaje del “Jab” ha permeado áreas fuera del carnaval para convertirse en un símbolo de fuerza y

¹⁷ La observación en la base de estos retratos reflexionaba acerca de la vitalidad de las personas retratadas. [Muniz \(1996\)](#), en su serie *Niños de azúcar (Sugar Children)*, observaba cómo las personas en esas costas mantenían una luz y vitalidad en el rostro en su infancia, para luego dedicar su vida a la extracción de caña y producción de azúcar, lo cual se observaba en sus rostros a sus 37 años cuando ya habían perdido esa vitalidad. Muniz hacía estos retratos con matices de azúcar quemada que daban tonos entre blancos, grises y negros para proyectar la luz en los rostros de las personas representadas.

virilidad para la comunidad granadina, y que incluso está presente en canciones y expresiones populares de la isla. La poesía visual de este documental se basa en un enaltecimiento de los cuerpos como territorios de resignificación de un pasado de violencia y sufrimiento, para lo cual se recurre a estrategias como un montaje rítmico y la cámara lenta con el fin de exacerbar la intensidad de la *performance* de dichos cuerpos.

Seguidamente, en *Antojología de Carl Rigby* (Álvarez & Spiegel, 2019), el poeta declama los versos que describen la extracción de madera de la cual su abuelo Sigmund Rigby era vigilante para las compañías extranjeras que explotaran/extrajeran/robaran la madera desde la costa caribeña nicaragüense. Así, el poeta declama “aserrín, hoyos y cáscaras de banano” (Álvarez & Spiegel, 2019, 23:00 min), aludiendo a los elementos que esas compañías dejaban atrás. La declamación del poema juega con una banda sonora que mezcla acordes de guitarra con el tono alto de los pájaros que dan una ambientación del lugar. A lo largo de este documental, las imágenes de archivo son una clave importante para las distintas capas de temporalidades que se entrelazan alrededor de la vida de Rigby.

El poeta va narrando, por medio de su propia voz y corporalidad, su historia, su experiencia y su proceso creativo. El trabajo de los cineastas es capturar o captar su forma, su cuerpo, su palabra y su improvisación en imágenes y sonidos, con el fin de *experimentar a Rigby*, de experimentar su historia y su obra, ya que, como dice Álvarez, “no es lo mismo escucharlo [y sentirlo] que leerlo” (M. J. Álvarez, comunicación personal, 20 de octubre 2020). La realizadora llega a este largometraje luego de cuarenta años de quehacer documental. Si bien sus primeros trabajos se hicieron desde Managua durante los años ochenta, una buena parte de la filmografía de la cineasta se desarrolla en la costa caribeña nicaragüense. Es el caso de *Lady Marshall* (Álvarez & Hernández, 1990), *The Black Creoles* (Álvarez & Hernández, 2011) y *Lubaraun* (Álvarez & Hernández, 2014), en los cuales se acerca a personajes de la cuenca de Pearl Lagoon.

Antojología... lleva la dinámica de representación un paso más allá, dado que en este acercamiento que Álvarez desarrolla junto con Spiegel se abre un espacio para que sea el poeta quien orienta la mirada. Podríamos decir que es Rigby quien dirige la película o, en todo caso, se podría hablar de una codirección de Álvarez, Spiegel y el propio Rigby (quien

aparece como guionista). El título mismo del documental denota la intención de hacer una obra al antojo del poeta, ya que la palabra “antología” es del propio Rigby y los poemas declamados en la película fueron seleccionados por él mismo¹⁸.

El documental costarricense *Waak an Danz: Aquí la gente cuando camina baila* (Richmond, 2020) toma como punto de partida la provincia de Limón en el Caribe costarricense, una zona construida a partir de la influencia de muchas culturas que han habitado y ocupado la región en distintas épocas, desde sus primeros pobladores indígenas costarricenses; luego, la llegada de los colonos españoles y las personas esclavizadas; posteriormente, las oleadas de migrantes de las islas del Caribe (la mayoría provenientes de Jamaica) y de migrantes chinos que llegaron a la región para la construcción del ferrocarril y la instauración de la industria del banano para la exportación. Todas estas influencias culturales han cargado los cuerpos limonenses de información múltiple y manifestaciones expresivas sumamente variadas¹⁹.

Waak an Danz: Aquí la gente cuando camina baila es una videodanza documental, donde los ritmos, los cuerpos y el movimiento son el eje discursivo principal, pero que a su vez se conjugan con miramientos, reflexiones y palabras de los mismos intérpretes y bailarines. La realización del largometraje estuvo a cargo de la productora Tierra Púrpura, una agrupación de artistas y creadores costarricenses cuyo abordaje documental parte de metodologías de creación participativas, transdisciplinarias e intercomunitarias. Dicho colectivo comenzó un espacio de encuentro comunitario a partir de la exploración artística e identitaria en Puerto Limón en el 2014, reuniendo a personas artistas y gestoras culturales como Claudio Taylor, Kendall Cayasso, Rhythm Nation Family, ALARC Limón, Cana Squad, Mike Joseph, Nesta La Eminencia, Queen Nzinga, Huba, la familia Callimore, entre otras. El proceso participativo de construcción de esta obra documental culminó en el año 2020.

¹⁸ En una entrevista realizada por el *Diario Barricada* de Nicaragua, Álvarez comenta que en varias antologías, donde se ha incluido poemas de Rigby, siempre son publicados los mismos dos o tres, por lo que era importante que el poeta seleccionara sus propios textos (Barricada, 2019, 5:30 min).

¹⁹ Apoyándose en Carmen Murillo (1995), Senior Angulo (2012) afirma que para la construcción del ferrocarril llegaron a la zona del Caribe costarricense trabajadores extranjeros procedentes del Caribe insular y continental, Asia, Norteamérica y Europa (pp. 31-44).

Este documental inicia con un prólogo animado que relata la historia de la familia Callimore y del *sinkit*, un ritmo de comparsa casi olvidado en la provincia de Limón y que es proveniente de la isla de Barbados, de donde proviene la familia Callimore. Este cortometraje introductorio parte del personaje de Anita Callimore, una niña que, en el patio La Candelaria, recuerda a su padre Leonard Callimore, el carretero del pueblo, quien por las noches congregaba a los vecinos del patio para bailar y tocar el *sinkit*.

El tratamiento audiovisual presenta un retrato de la comunidad como un cuerpo colectivo, donde la noción de movimiento o de danza no se limita a la ejecución de personas bailarinas, sino que, desde una noción expandida, incluye el movimiento cotidiano presente en diversos espacios de la comunidad: en los vendedores del mercado, las personas que limpian el parque, las cocineras de la soda, los monos y las aves que rondan la ciudad, el movimiento de las olas, la lluvia y el viento que azota las palmeras.

En las secuencias poéticas, el bailarín y coreógrafo Claudio Taylor pone en escena *performances* como formas de “comunicación profunda” (Richmond, 2020, 07:18 min) y como procesos de reflexión e investigación sobre la danza, el cuerpo y la identidad personal y colectiva. Estas secuencias, marcadas por un ritmo lento y pausado de la voz y del movimiento corporal de Taylor, se alternan con otras de un ritmo más rápido, donde cada colectivo artístico expone y reflexiona sobre su forma de expresión y sobre la repercusión de esta en la comunidad. En esta alternancia de subjetividad individual y subjetividad colectiva, las secuencias poéticas trazan y delimitan el recorrido por los distintos colectivos artísticos y los integran a la reflexión de Taylor sobre las raíces y la identidad, reflexión que, para el artista, representa una forma de comprensión, de revolución y, en consecuencia, de liberación.

Podemos identificar un denominador común presente en estas obras documentales, que corresponde a una tríada sistémica entre cuerpo, arte (expresión creativa) y autoafirmación identitaria. Esta tríada está presente en obras como *Antojología de Carl Rigby*, donde la propuesta narrativa yuxtapone imágenes históricas y construcciones poéticas que complementan la literatura del artista a manera de una expansión de su mismo cuerpo a partir de su arte y de una recorporalización de este en su mediación audiovisual.

Encontramos también discursos documentales enmarcados por la necesidad de resignificar la memoria y enaltecer el potencial corporal desde la expresión artística como acto de resistencia identitaria. Estas resistencias son rutas de recuperación del cuerpo-territorio y

se expresan de múltiples maneras: a través del movimiento, el ritmo, el canto, la tradición, la literatura y la revitalización de la memoria histórica de los tránsitos de las comunidades afro en Centroamérica y el Caribe.

Adicionalmente, las obras mencionadas retratan la *performance* corporal como ritual cultural y práctica cotidiana, como resistencia social y como un vehículo para resignificar espacios de convivencia y participación social. Podríamos afirmar que el arte documental²⁰ tiene el potencial de retratar procesos de recuperación simbólica de los cuerpos y cristalizarlos en un soporte material para su permanencia en el tiempo. A propósito de resistencia y en términos políticos, [Privedera \(2022\)](#) afirma que el documental procura “develar las ficciones del poder”, ya que el arte (considerado “arte liberador”, no un arte que se somete al poder) es un “contrarrelato de los relatos oficiales, del Estado o el Mercado”. El documental debería situarse “en la tradición de los llamados discursos de la sospecha”, es decir, ser “una forma que piensa [que cuestione] las versiones oficiales y cerradas sobre la realidad” (pp. 26-27).

Conclusiones: Vivencias, tránsitos, memoria y recursos documentales

Algunas de las estrategias retóricas y estéticas de los mecanismos fílmicos son la consideración de los elementos locales para construir los ambientes y las narraciones, el recurso coral y la concreción de la memoria²¹. Además, las decisiones de lenguaje cinematográfico parten de una intencionalidad de abonar los procesos de restauración de la dignidad de los sujetos y las comunidades representadas. Esto lo podemos comprobar en la transición de la voz y el protagonismo desde quienes operan las tecnologías de registro

²⁰ En su libro [Cine documental](#), [Privedera \(2022\)](#) sugiere que justamente la particularidad del documental es “la relación con el otro o con lo Otro (espectadora, sujeto, mundo)” (p. 27); es decir, pensar la relación con lo real y no intentar re-presentar la realidad. Para el autor, este es el núcleo del documental: la “reflexión sobre la relación entre sujeto y mundo” (p. 27), ya que toda puesta en escena supone un punto de vista. De ahí que el o la cineasta debe tener consciencia de que toda mirada implica “alguna hipótesis sobre la realidad (como único método preciso para abordar su re-construcción)” (p. 27).

²¹ Por ejemplo, en el uso de las imágenes de archivo en *Antojología de Carl Rigby* y en *Waak and Danz* vemos una de las últimas tomas del edificio del Black Star Line, antes de que fuera consumido por el fuego en el año 2016.

hacia los protagonistas *in situ* de los procesos históricos que han desgarrado su misma memoria y voz. En este sentido, la restauración opera como una sanación que desafía el proceso mismo de la historia hegemónica.

Estos documentales reflexionan sobre trayectorias, condiciones comunes en el presente en relación tanto con el pasado como con el futuro, problematizan categorías identitarias y acompañan luchas e historias mediante una poética determinada por la realidad local. Proponen otras formas de entendimiento y de expresión simbólica de los pueblos, estableciendo una metodología del documental como producción de conocimiento y sensibilización de la experiencia. Estas obras se construyen como investigaciones participativas y colectivas que defienden la palabra como acción/acto de resistencia ante un relato nacional, tejido mediante el discurso colonial. Al hacerlo, cuestionan imaginarios y acompañan procesos de autoafirmación de los sujetos filmados.

El cambio en la mirada a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI ha girado desde una apreciación eurocéntrica y condescendiente de las vivencias, tránsitos y memoria afrodescendientes, hacia un trabajo en el cual se representa la negritud²² en complicidad con sus protagonistas. Mientras la primera mirada se inscribe en el orden mítico impuesto por la historia de sometimiento descrita al inicio de este texto, la segunda mirada activa el tránsito hacia nuevas formas narrativas como las que examinamos en el presente corpus. Esta transformación ha provocado que algunos acontecimientos, como los traslados culturales derivados de las diásporas, queden representados en un marco complejo que construye una mirada múltiple cuyo recorrido ya no se orienta desde un centro hacia un “espacio exótico” en el cual la persona realizadora quiere encontrarse con “algo desconocido”, sino

²² Desarrollado a lo largo de veinte años, el concepto de “negritud” se le atribuye a Aimé Césaire. Las primeras reflexiones aparecen publicadas en la revista mensual, a cargo de la Asociación de estudiantes de Martinica (*L'étudiant noir*), hacia 1939 después de años de publicaciones fragmentadas (Bartra, 1969, p. 7). En esta revista, junto a Léopold Senghor, quien provenía de la entonces colonia francesa de Senegal, construyen una respuesta a la “alienación cultural propia de la colonia” que rechaza el proyecto francés de asimilación cultural y propone coordenadas culturales que articulen la idea de la “cultural africana” con toda la complejidad que implica la integración y el intercambio de rasgos de todo un continente. Esta propuesta luego se recupera en los escritos de *Cuaderno de un retorno al país natal* [*Cahier d'un retour au pays natal*] (Césaire, 1969) y en *Discours sur le colonialism* (Césaire, 1955). En un primer término (1939), el concepto aparece como metáfora de dolor, violencia, sufrimiento, y en un segundo plano (1955), como la tolerancia, resistencia, resiliencia y valentía ante las agresiones colonialistas.

que se construye un marco escénico desde donde la persona afrodescendiente pone en *performance* su propia negociación identitaria. Algunos ejemplos de rasgos culturales representados son los elementos que se reconocen como garífunas en su tránsito entre las Islas de San Vincent y las Granadinas hacia Honduras o el *sinkit* desde Barbados hacia Puerto Limón.

Un hallazgo particularmente revelador es la poca cantidad de realizadores afrodescendientes²³ que dirigen los documentales encontrados. De los diez documentales seleccionados para el Primer Capítulo de la Muestra América Latina, únicamente dos tienen en la dirección de su equipo creativo a una persona afrodescendiente. Se trata de *Y tenemos sabor*, de 1967, dirigido por la maestra Sara Gómez, y *Nannan*, el cual fue codirigido por Christian Foret en el 2017.

Finalmente, la dinámica de representación en todos los documentales deja en evidencia una articulación interdisciplinaria que exige el trabajo en equipo, de modo que los textos se liberen de discursos que pongan el foco en una propuesta de “autor”. Se trata más bien de propuestas que construyan miradas múltiples, legados de comunidades y colectivos que revitalizan las voces locales sobre una herencia cultural.

Contribución de autoría CRediT

Amanda Alfaro Córdoba, Esteban Richmond Umaña y Ana Tona Castellanos son las personas coautoras de este manuscrito. Las tres construyeron el artículo de una manera dialógica, seleccionando, visionando, analizando y reflexionando sobre los filmes abordados de manera colectiva y en equidad de implicación.

²³ Describimos como realizadores afrodescendientes a las personas que se definen a sí mismas como tal. En los documentales seleccionados, y aunque hicimos un esfuerzo por integrar personas directoras afrodescendientes, no encontramos más que cortometrajes y proyectos sin realizar. Es importante apuntar este dato, pues, como señalan [Gudmundson y Wolfe \(2012\)](#) “la raza, entonces, es por supuesto construida o imaginada pero también demasiado real, y no solo en tiempos coloniales y de esclavitud” (p. 5).

Referencias

- Afrodiaspora Global, Sheila S Walker. (2021, 28 de abril). *Slave Routes: A Global Vision, UNESCO Slave Route Project* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-VSW_Uhc8ygo
- Álvarez, M. J., & Hernández M.C. (Directoras). (1990). *Lady Marshall* [película]. Luna Films.
- Álvarez, M. J., & Hernández M.C. (Directoras). (2011). *The Black Creoles* [película]. Luna Films.
- Álvarez, M. J., & Hernández M.C. (Directoras). (2014). *Lubaraun* [película]. Luna Films.
- Álvarez, M. J., & Spiegeler, E. (Directores). (2019). *Antojología de Carl Rigby* [película]. Luna Films.
- Ba, S. M. (2012). Questioning Discourses of diaspora: “Black” Cinema as Symptom. En S. M. Ba & W. Higbee (Eds.), *De-Westernizing Film Studies* (pp. 34-52). Routledge.
- Barricada. (2019, 20 de noviembre). *Entrevista a María José Álvarez, productora de “Antojología de Carl Rigby”* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZyN_r_HMb6k
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Editorial Siglo XXI.
- Bartra, A. (1969). Prólogo. En A. Césaire, *Cuaderno de un retorno al país natal* (pp. 7-20). Biblioteca Era.
- Bermúdez, L. (Directora). (2017). *Negra soy* [película]. Jablo Productions & Tercer Cine.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. Routledge.
- Capelli, L. (Director). (2000). *El barco prometido* [película]. Río Nevado Producciones.
- Cattenoz, A., & Foret, C. (Directores). (2017). *Nannan* [película]. Tropiques Atrium Scène Nationale & Couleur Café Production.
- Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialism*. Akal.
- Césaire, A. (1969). *Cuaderno de un retorno al país natal* (A. Bartra, Trad.). Biblioteca Era. (Original publicado en 1939).
- ConnecCaribbean. (2023, 9 de junio). *Muestra América Latina 2022* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZeWqzZqR5q8>

- Fowler, N. (2020, 9 de junio). Britain's Slave Owner Compensation Loan, reparations and tax havenry. *Tax Justice Network*. <https://taxjustice.net/2020/06/09/slavery-compensation-uk-questions/>
- García, G. (Director). (2014). *Yo soy garífuna* [película]. Changüí del Guaso.
- Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation*. University of Michigan Press.
- Gómez, S. (Directora). (1967). *Y tenemos sabor* [película]. ICAIC.
- González, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92/93), 69-82.
- Gudmundson, L., & Wolfe, J. (2012). *La negritud en Centroamérica. Entre raza y raíces*. Editorial UNED.
- Harrad, T., & Millns, R. (Directores). (2017). *Jab Jab* [película]. Black Dog Films.
- López Lizarazo, C. A. (2014). Exotización o neo-exotismo en el Gran Caribe Hispánico. Indicios de un proceso hegemónico cultural desde el cine de ficción contemporáneo. *Cinemas d'Amérique latine*, (21), 150-161. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.331>
- Massip, J. (Director). (1962). *Suite Yoruba. Historia de un ballet* [película]. ICAIC.
- Motta González, N. (1997). *Hablas de selva y agua: la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad; Instituto de Estudios del Pacífico, Universidad del Valle.
- Muniz, V. (1996). *Sugar Children*. Vik Muniz. <https://vikmuniz.net/gallery/sugar>
- Oslender, U. (2003). Discursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana. *Revista Colombiana De Antropología*, (39), 203-236. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1241>
- Petty, S. (2012). African Frameworks of Analysis for African Film Studies. En S. M. Ba & W. Higbee (Eds.), *De-Westernizing Film Studies* (pp. 67-79). Routledge.
- Prividera, N. (2022). *Cine documental: la pasión de lo real*. La marca editora.

Richmond, E. (Director). (2020). *Waak an Danz: Aquí la gente cuando camina baila* [película]. Tierra Púrpura.

Rosenberg, D. (2012). *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford University Press.

Senior Angulo, D. (2012). La conformación de Limón al margen del imaginario social e identidad nacional costarricense. En Q. Duncan Moodie & V. Lavou Zoungbo (Eds.), *Puerto Limón (Costa Rica)* (pp. 31-44). Presses Universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.10968>

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.