



Cine caribeño



Pressure (1975), de Horace Ové: imagen de la diáspora caribeña en Londres

El cineasta trinitario Horace Ové es considerado como uno de los directores más prolíficos de la diáspora anglocaribeña. Su obra está conformada por un número significativo de filmes, entre largometrajes de ficción, documentales y producciones para la televisión británica, todos realizados luego de su llegada a Londres en 1960.

Al igual que otros realizadores en el ámbito caribeño, Ové estuvo en contacto con el neorrealismo italiano, caracterizado por un cine de crónica que se propuso enfrentar al hombre común a la amarga realidad que vivía (Otero, 2006). Su estancia durante cinco años en Italia, donde también desarrolló una obra como pintor, le permitió aproximarse a una cinematografía que hasta ese momento le era prácticamente desconocida: la obra de Buñuel, Antonioni, Pasolini... y también otras corrientes estéticas que circulaban.

Al regresar a Londres, Ové inició estudios en el London School of Film, donde recibió un entrenamiento formal como cineasta y realizó sus primeros proyectos cinematográficos. Es allí donde se originó la idea de realizar *Pressure*, a partir del contacto de Ové con Robert Buckler, editor de guiones de la BBC Television. A sugerencia de Ové, el escritor trinitario Samuel Selvon se sumó al proyecto y trabajaron juntos en una extensa investigación realizada en Ladbroke Grove, un área de Londres devenida importante asentamiento de la diáspora anglocaribeña y donde ambos habían residido. El guion de *Pressure* fue escrito entre Selvon y Ové.

Luis Alberto Notario (Cuba). Máster e investigador sobre cine caribeño. Ha impartido conferencias en USC Film School (Los Ángeles), UCLA Film and Theater School (Los Ángeles) y la Facultad de Medios de la Universidad de las Artes (La Habana). En 2016 le fue otorgada la beca Chevening por el Foreign and Commonwealth Office, Reino Unido.
notacu65@gmail.com

La película, financiada por el British Film Institute, fue exhibida en el London Film Festival, en 1975, pero el propio instituto rehusó distribuirla por casi tres años, alegando que mostraba una «representación prejuiciada» de la sociedad británica (Bakari, 1998). Finalmente, *Pressure* se estrenó en Notting Hill, en febrero de 1978: recibió una amplia cobertura en importantes publicaciones británicas y suscitó encontradas opiniones entre periodistas y críticos.

Desde que este filme fuera estrenado, un significativo número de autores han abordado, a partir de presupuestos y perspectivas diversas, la obra del cineasta Horace Ové y en particular *Pressure*, considerada fundacional dentro de la producción cinematográfica realizada por los afrodescendientes en Gran Bretaña. La sistematización de esta pieza cinematográfica ha estado centrada generalmente en la elucidación de los recursos narrativos y tipologías del lenguaje cinematográfico presentes en el filme, lo cual ha eludido el hecho de que el cine es no solo un productor de lenguaje, sino un recaudador de la producción artística y las inquietudes sociales históricas e ideológicas que lo rodean (Stam, 2005).

La diáspora afrocaribeña en el Londres de los sesenta

Luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, durante la reconstrucción posbélica, la necesidad de fuerza de trabajo en sectores como los ferrocarriles, el sistema de servicios médicos y el transporte público indujo al gobierno británico a implementar medidas que permitieran estimular la emigración de anglocaribeños hacia la metrópolis. En 1948 fue aprobada la British Nationality Act, que otorgaba la ciudadanía a toda persona nacida en Reino Unido y los territorios coloniales, con la simple condición de que su padre fuese ciudadano de Gran Bretaña y sus colonias. Estas acciones propiciaron un marco legal favorable para la emigración desde las colonias británicas, al tiempo que fueron estímulo para quienes veían en su eventual traslado hacia la metrópolis la posibilidad de mejorar su precaria situación de vida.

En mayo de 1948 un diario jamaicano anunciaba la disponibilidad de trescientas plazas a bordo del *Empire Windrush*, nave operada por la armadora The New Zealand Shipping Co. Ltd., para todo aquel que tuviera interés en viajar a Gran Bretaña. El *Windrush* atracó en el Puerto de Tibury, en Londres, lo que simboliza el inicio de la emigración masiva de afrocaribeños hacia distintas ciudades de Gran Bretaña, fundamentalmente Londres, y el sólido impacto que tuvo en el mapa sociocultural de esa nación.

Con el arribo sostenido de un significativo número de inmigrantes procedentes de los territorios excoloniales –aunque no solo del entorno antillano– se inició un traumático proceso de reconfiguración de la sociedad británica que dio origen a nuevas y complejas dinámicas. Para los inmigrantes caribeños comenzó a producirse lo que el investigador David Ellis (2001) define como una forzosa transformación ontológica de su condición de súbditos a la de inmigrantes extranjeros. La voluntad de inserción del sujeto afrocaribeño se vio frustrada por la victimización de que fue

objeto por parte del sistema institucional británico. A la discriminación más directa y visible por parte de las autoridades policiales y el sistema penal británico, se añadían formas de alienación que limitaban drásticamente las posibilidades de los inmigrantes afrocaribeños de acceder a empleos de un mejor estatus.

Al mismo tiempo estos inmigrantes soportaban la creciente hostilidad de algunos sectores de la sociedad londinense. Mientras que organizaciones como Union for British Freedom y British Union of Fascist comenzaron a desplegar una activa campaña de rechazo a los inmigrantes afrocaribeños, bajo consignas como «Stop the Coloured Invasion» o «Keep Britain White», en muchos hogares los dueños exponían su violenta oposición mediante la señal «No Irish, No Coloured, No Dogs».

En respuesta a la creciente hostilidad de estos sectores de la población londinense, y también a las sistemáticas prácticas de exclusión de que eran objeto por parte del sistema institucional británico, desde la comunidad diaspórica afrocaribeña comenzaron a articularse diversas estrategias de resistencia. En tal sentido, Clifford (1994) realiza una trascendente aproximación a lo que llama la «cultura de la diáspora negra», que tiene lugar en la Gran Bretaña poscolonial, y que en su opinión «conciernen a la lucha por los diferentes modos de ser *British*; formas de permanecer y ser diferentes [...] historias compartidas de esclavización, subordinación racista, supervivencia, hibridación cultural, resistencia, y rebelión política» (308).

Las luchas por las reivindicaciones sociales y los derechos civiles sería un elemento articulador de las diferentes comunidades de afrodescendientes, y en general de las minorías residentes en Gran Bretaña. La consolidación del movimiento Black Power en Gran Bretaña tendría una influencia definitoria en la resignificación de las luchas por las reivindicaciones de los afrocaribeños. Su propósito fundacional estaba encaminado a «marcar una nueva etapa en la radicalización de negro, dentro de la regla de que mientras más independiente sea un grupo oprimido de la clase dominante, más radical tenderá a ser» (Breitman, 1967). Horace Ové participa de los momentos fundacionales del Black Power y documenta el desarrollo de importantes eventos, como el primer encuentro de Stokely Carmichael, Allen Ginsberg y Michael X. Para Ové, el contacto con los preceptos ideológicos del Black Power resultó de suma importancia en su formación política y tendría una influencia que se haría visible no solo en *Pressure*, sino en varias de sus obras

Las diferentes voces que, desde el espacio diaspórico, se articulan a través de la música, la literatura o el cine, van conformando un discurso polifónico que será identificado por algunos autores bajo la nomenclatura generalizadora de «black British», pero que en definitiva irá delineando los rasgos de una identidad del sujeto colectivo de la diáspora caribeña, y simultáneamente forma parte del proceso de formación una identidad que trasciende la noción individual de las islas.

La expresión «black British» fue acuñada en la década del setenta y tuvo, desde la perspectiva de la cultura hegemónica, la finalidad de unificar a los descendientes de inmigrantes procedentes de territorios bajo el control británico. Sin embargo,

como acertadamente señala Kwame Dawes, en Gran Bretaña el término «black» adquiere la connotación de «no blanco»; al tiempo que, como afirma Stuart Hall (1990), desde el punto de vista político el término fue acuñado como un medio para referenciar la experiencia común de racismo y marginalización en Gran Bretaña.

Convertir la realidad en historias: *Pressure*

Los diferentes discursos que se originan desde la literatura, la música y la producción cultural en general se entrecruzan para develar el universo diaspórico caribeño y sus imaginarios, y junto a los intensos procesos socioculturales que tienen lugar al interior de la sociedad londinense conforman el entorno en que Horace Ové realiza una parte significativa de su obra cinematográfica. Al respecto, Ové reflexiona: «No era fácil ser un *West Indian* que deseaba hacer cine, pues ninguno de nosotros estaba haciendo cine en Gran Bretaña en aquellos momentos [...] era difícil obtener un empleo y convencer a la gente de que una persona del Caribe tenía la habilidad de hacer una película» (Word, 2005).

Con una estética cercana al realismo crítico y mediante códigos visuales que establecen claras conexiones con el neorrealismo italiano, Horace Ové muestra con *Pressure* un filme apegado a la divisa de no contar historias que se parezcan a la realidad, sino convertir la realidad en historias que revelen el valor de lo real y lo cotidiano. Vale señalar que en *Pressure* discurren de forma paralela un *tiempo representado*, que va a estar significado en el filme a través de los espacios y situaciones de tipo más o menos histórico, y un tiempo que podría conceptuarse como *de enunciación*, que refiere a complejos procesos socioculturales y políticos que tienen lugar en el Londres de los sesenta y que van a tener continuidad en las décadas siguientes.

El filme narra la historia de una familia de inmigrantes caribeños, en la que interactúan tres generaciones que enfrentan de modo diferente la experiencia del racismo y la exclusión social, a la vez que representan diferentes variables de inserción en la sociedad londinense. El eje central de este relato es Tony, un joven nacido en Londres, hijo de una pareja de inmigrantes de Trinidad y Tobago que pertenece a la llamada Generación Windrush. Tony siente la *presión* de todas partes, en particular, el riesgo de no encontrar empleo y fallar ante sus padres, quienes lo han apostado todo a propiciarle una educación británica y de ese modo lograr el anhelado sueño de su inserción en el espacio de los blancos europeos. El padre, de oficio contador, sobrevive gracias a un pequeño negocio de venta de víveres y otros productos de origen caribeño en Ladbroke Grove, mientras la madre trabaja hasta el agotamiento como empleada de limpieza en casa de ricos londinenses. Su hermano Colin, nacido en Trinidad, no tiene empleo aparente, aunque colabora intensamente con el movimiento Black Power.

A través de una *mise en scène* en la que actores profesionales interactúan con personajes reales sobre el trasfondo de diferentes áreas de Notting Hill –Mercado de

Portobello, Ladbroke Grove, entre otros–, Ové logra capturar con eficiencia las complejas dinámicas sociales que tienen lugar en los ámbitos diaspóricos afrocaribeños del Londres de los años sesenta, con lo cual el filme adquiere un excepcional valor en tanto testimonio audiovisual. Una lectura a través de los personajes que lo protagonizan, en sus relaciones con los otros, entre sí y con los espacios de poder, hace posible identificar diferentes dinámicas que permiten estructurar una construcción colectiva del sujeto de la diáspora del Caribe anglófono, alrededor de sus variadas problemáticas étnicas, políticas, sociales y culturales.

El deseo hacia el Otro paradigmático

Bopsie, la madre de Tony, es un personaje esencial dentro de la arquitectura narrativa de Ové, en tanto personifica a una generación de inmigrantes caribeños, cuya identidad es acreditada a través del apego a tradiciones de tipo diverso y el consumo cultural. Y como muchos inmigrantes de su generación, Bopsie es también expresión de la psicología del colonizado que arrastra consigo el peso de una relación colonial, y para quien su relación con el inglés es solo otro aspecto de la relación del antillano con la idea de Inglaterra (Lamming, 2007: 48). El mito de la superioridad de la metrópolis, asimilado a través de siglos de calculada inculturación, será muy difícil de desplazar, y por ello para Bopsie su hijo Tony constituye la realización de su ideal mimético. Es así que tomará especial cuidado en que Tony se alimente como un británico, tenga la apariencia de un británico y sea capaz de imitar sus formas y modales.

Bopsie y su esposo Lucas comparten similares ansiedades y frustraciones con Moses Aloetta, figura central de la novela de Selvon *Lonely Londoners*, quien en referencia a su condición de inmigrante afrocaribeño sentencia: «Me tiro en la cama pensando en mi vida, en cómo luego de todos estos años no tengo lugar» (Selvon, 1972: 113). Al igual que Moses Aloetta, Bopsie sabe que en Londres nadie realmente los acepta; por ello, en su exhortación a Tony para que «no se rinda», le increpa: «tu padre y yo hemos luchado todo el tiempo para que tú no pases por toda esta mierda que hemos pasado» (Ové, 1975).¹

Bopsie también se queja ante Tony acerca del modo en que es victimizada por sus empleadores: «eso que hago no es trabajo, es esclavitud». Establece así nuevas simetrías con el personaje central de la novela de Selvon, quien expresa con frustración: «a los ingleses no les gustan los muchachos que vienen a Inglaterra a trabajar y vivir [...] Lo otro es que simplemente no les agrada la gente negra» (Selvon, 1972: 23).

Las diferencias culturales de Bopsie con su hijo Tony son marcadas; sin embargo, este representa la esperanza de inserción en la cultura anglosajona, la consumación del sueño que la impulsó a ella en su travesía hacia la metrópolis, y al que no se permite renunciar. «Naciste aquí, tienes una educación inglesa», amonesta a Tony

1 Todos los parlamentos citados de la película fueron tomados de esta fuente y traducidos por mí.

en una secuencia del filme, mientras que en otra reconoce: «el muchacho no es como nosotros, nació aquí».² Bopsie sabe que para ella no es posible la integración a una sociedad que la discrimina por su triple condición de caribeña, inmigrante y afrodescendiente, pero confía en las oportunidades del sistema para quienes, como su hijo, han nacido en el país, y por ello sus esperanzas están centradas en Tony.

Resulta interesante la similitud de esta situación con el análisis que hace Édouard Glissant del inmigrante antillano en Francia, quien «vive como un emigrado, pero tiene estatus de ciudadano». En su opinión, este inmigrante «se siente francés, pero es víctima de formas latentes o declaradas de racismo, al igual que un árabe o un portugués» (Glissant, 2010: 72). Esta situación provoca un sentimiento permanente de alienación, que es posible percibir en Bopsie y otros personajes que conforman la arquitectura narrativa de *Pressure*, y que expresan también en modo elocuente los sujetos que protagonizan la trama de *Lonely Londoners*, cuando describen a Londres como «una ciudad solitaria y miserable», al tiempo que expresan con amarga certeza: «nadie en Londres realmente te acepta» (Selvon, 1972: 114).

Atrapada en actitudes patriarcales –es ella quien sirve a los hombres y lleva el peso del espacio doméstico–, Bopsie lucha por erigir un hogar. Como ya se ha adelantado, es posible identificar una relación sináptica entre Bopsie y los personajes de *Lonely Londoners*, en particular con Agnes, quien no solo es víctima de la violencia física por parte de su esposo Lewis, sino que ha quedado confinada al papel de cocinar para este, lavarle la ropa y satisfacer sus apremios sexuales. Ambos personajes simbolizan la condición de subalternidad heredada por la mujer afrocaribeña de la experiencia colonial en su nación de origen. En el caso de la mujer diaspórica, sentencia con certeza Sheila Sandapen (2009), su experiencia como inmigrante es diferente a la del hombre por causa de su condición de género, pero también porque es portadora de expectativas diferentes, condicionada por el lugar que ocupa dentro del espacio familiar y comunitario, y la sociedad inglesa, blanca y dominante.

En un momento trascendental hacia el final del filme se produce un enfrentamiento entre Bopsie y su hijo Tony. La policía ha allanado su casa, en el intento de involucrar a Colin y Tony en el tráfico de marihuana. Bopsie, devastada, reprocha a Tony: «Tienes que respetar las leyes de los blancos [...] ellos son los señores y los dueños [...] Ellos tienen el poder, nosotros somos solo gente negra que tiene que trabajar duro, con la esperanza de que nos acepten y dejen en paz». Tony responde enérgico a su madre: «ellos no son señores ni dueños [...] nos hacen sentir inferiores». Súbitamente, en un momento de particular simbolismo dentro del filme, Tony arranca abruptamente de la cabeza de su madre la cabellera lacia postiza, a manera de un desgarrador exorcismo de la vergüenza racial, al tiempo que le cuestiona: «tienes

2 Al respecto, Caryl Philips asevera en su obra *In A New World Order* (2003) que esta generación de afrocaribeños «soportó el prejuicio y el ostracismo, con la fútil esperanza de que sus hijos serían aceptados algún día» (citado en Sandapen, 2009).

que cubrirte tu cabello con este pedazo de porquería solo para ser como ellos». Bopsie reaccionará iracunda, pero Tony ha puesto ya fin a la mascarada, en desafiante acto de autoafirmación de su identidad.

Otro personaje de interés es Lucas, el padre de Tony, quien a pesar de tener un escaso protagonismo dentro del filme revela la profunda frustración del inmigrante que ha dejado atrás una vida estable en la isla, siguiendo las fascinantes promesas de oportunidades que ofrecía la *Motherland*, para encontrarse con la fría exclusión de una sociedad que los confina a realizar empleos menores o a sobrevivir con pequeños negocios. Bopsie y Lucas son portadores de una sólida identidad caribeña, que se manifiesta a través de sus múltiples anclajes con el contexto antillano y sus imaginarios, ya sea a través del lenguaje, su modo de nombrar las cosas, sus preferencias alimentarias y rituales de consumo, y la nostalgia por la isla, espacio vital dejado atrás en pos del espejismo metropolitano.

Oposición y resistencia

Colin, hermano mayor de Tony, representa un nuevo componente dentro de la diáspora que aprendió a lidiar con el racismo de una forma diferente y que, como afirma Sheila Sandapen (2009), «se rebela contra el orden social en que había sido criados, y también contra sus padres, quienes usaban trajes, vestidos, no se permitían tener una postura relajada y eran siempre respetuosos» (10). Representa a ese tipo de inmigrantes que arribaron con posterioridad a la Generación Windrush o lo hicieron acompañando a sus padres, y que, si bien pudiera no identificárseles como una nueva generación en el sentido temporal o etario, desde el punto de vista de sus relaciones con el poder blanco significan una clara ruptura con sus padres, aunque compartan con ellos determinados valores culturales.

Colin se ha integrado al movimiento Black Power, lo cual es posible apreciar desde las primeras secuencias de *Pressure*. La ideología y los presupuestos conceptuales de Colin trascienden lo estrictamente condicionado por su situación de inmigrante, para articularse con la plataforma más abarcadora de aquel movimiento. El fenómeno diaspórico puede ser aquí entendido en el sentido que define Clifford (1994), en tanto significativo no solo de transnacionalidad y movimiento, sino de luchas políticas por definir lo local como una comunidad distintiva en un contexto histórico de desplazamiento.

En Colin, elemento más radical dentro de la familia, hay una clara conciencia de la necesidad de luchar contra las diferentes formas de discriminación que deben enfrentar los afrocaribeños y afrodescendientes en general. Es por ello que se muestra profundamente crítico hacia todo lo que considera expresión del poder blanco. En un momento del filme cuestiona la fe religiosa, en tanto instrumento ideológico de dominación del poder colonial, afirmando que «es aquello en lo que ellos quieren que tú creas y que no es verdad». Este joven es portador de valores que confrontan la hegemonía cultural blanca; se niega a ser asimilado por ella y rechaza todo aquello

que la simboliza: «El juego de los blancos no es mi juego», dice a Tony, en respuesta a las observaciones que este le hace sobre su irreverencia frente a los hábitos y normas británicos.

La urgencia de construir un imaginario afrocaribeño y de sedimentar el valor del orgullo racial forma parte de las estrategias de empoderamiento de los afrocaribeños que muestra la película. «Necesitamos más símbolos negros, para que nuestros niños tengan mayor sentido de pertenencia y orgullo», enfatiza un activista del Black Power. A través de su propio discurso y del de otros personajes que actúan desde los distintos espacios de resistencia que se relacionan en el filme, es posible identificar ejes fundamentales del discurso Black Power y las diferentes estrategias de resistencia y empoderamiento generadas por el inmigrante afrocaribeño.

Otro interesante personaje que se inserta dentro de las dinámicas de oposición y resistencia es Sister Louise, mujer afronorteamericana a quien vemos en el filme por primera vez, avanzado el relato, en una secuencia en que aparece junto a Colin en Portobello Market, vendiendo publicaciones del movimiento Black Power. A pesar de ser un personaje en apariencia secundario dentro de la historia de *Pressure*, Sister Louise adquiere indudable protagonismo desde los primeros instantes en que aparece en escena. Cuando en el lugar donde vende las publicaciones junto a Colin aparece Tony acompañado por varios jóvenes afrodescendientes de apariencia marginal, se origina un momento de tensión entre ambos hermanos. Sister Louise interviene de inmediato, mostrando una notable capacidad persuasiva y habilidad mediadora. El incidente sirve de pretexto para que ella explique a Tony en un modo simple y efectivo la esencia de la doctrina Black Power, algo que hemos visto intentar infructuosamente a su hermano Colin en diferentes escenas. Este breve encuentro le gana a Sister Louise la simpatía de Tony y va a influir en su acercamiento definitivo al movimiento.

El modo de vestir y la apariencia general de Sister Louise rompe con el de otros personajes femeninos que vemos en el filme, y viene a reafirmar el hecho de que es portadora de un posicionamiento diferente frente a las luchas por los derechos de los afrodescendientes con respecto a los afrocaribeños establecidos en Londres, lo cual es una intención explícita de Ové. Asimismo, su condición de afronorteamericana representa la avanzada de un fenómeno al que Carol Tulloch hace referencia, que tendrá lugar a partir de la década del setenta en la sociedad londinense, cuando la mujer *black British* produce una identidad estética basada en la fusión de su propia experiencia, como miembros de una contracultura *black* que opera dentro de la hegemonía blanca británica.

Sister Louise muestra una percepción de la trascendencia de los propósitos de la lucha del movimiento Black Power superior a la de sus compañeros, lo que le convierte en paradigma de las transformaciones que tienen lugar al interior de la diáspora afrocaribeña y la sociedad londinense en general. En una encendida alocución frente a un auditorio visiblemente multiétnico vinculado al movimiento, enfatiza

en la frase «brothers and sisters», acentuando así el propósito unificador de su discurso y el sentido de una identidad que se erige sobre la experiencia compartida de exclusión y marginalidad, y que, como asevera Stuart Hall (1990), atraviesa diferencias culturales entre comunidades diferentes y deviene hegemónica por encima de otras identidades étnicas y raciales.

La dinámica de las relaciones de Sister Louise con sus compañeros, frente a quienes muestra autoridad y liderazgo, enfatiza su distanciamiento respecto al personaje de Bopsie, al tiempo que permite apreciar un reposicionamiento de Ové respecto a los roles de género presentes en filmes como *La batalla de Argel* (1966), del que Stam critica la presencia de lo que denomina «política sexual», evidenciada en el hecho de que «las mujeres obedecen las órdenes de los revolucionarios» (Shohat y Stam, 2002: 257).

El *nowhere man*, nuevo sujeto de la diáspora

Tony es el eje a través del cual se desarrolla la trama de *Pressure*. Su relación con las diferentes formas de poder y las diferentes identidades que interactúan en el Londres de los sesenta define una experiencia generacional, que resignificará la representación del blanco y condicionará un modo distinto de percibirle y relacionarse con él.

Desde los primeros planos del filme, Ové hace uso de diferentes variables de representación que simbolizan la condición de *nowhere man* de Tony y su distanciamiento de los códigos y prácticas culturales de sus padres y hermano. En la secuencia inicial vemos a Tony entrar a la cocina, donde Bopsie prepara un desayuno típico anglosajón: esta escena es utilizada por Ové para mostrarnos el *choque* cultural entre Tony y su hermano, no solo a través de sus preferencias por los huevos con bacon, frente a los vegetales con salsa picante y aguacate que ingiere Colin, sino además por el ritual que siguen ambos para el consumo de los alimentos (imagen 1).

Colin reprocha a Tony su elección –bacon y huevos–, porque ello pone en evidencia sus maneras británicas, que Colin percibe como una dilución de su negritud; por eso le espeta que él solo come «comida negra». Para Colin, comer *zaboca* –aguacate–, que le vimos tomar de la tienda de víveres de su padre, constituye un acto de afirmación de su identidad trinitaria; un anclaje al contexto de origen que forma parte de su estrategia de resistencia en un espacio que le resulta hostil.

Sin embargo, Tony es víctima de estereotipos y prejuicios raciales similares a los de sus padres y hermano, y que frustran de modo permanente cada



Imagen 1. Diversas prácticas culturales al interior del espacio diaspórico.

intento suyo de encontrar empleo. En una de las secuencias más significativas del filme Tony asiste a una entrevista de trabajo y su interlocutor, que no logra enmascarar su extrañeza, le hará preguntas que desnudarán sus estereotipos y prejuicios frente al afrocaribeño: «¿Qué tiempo llevas en este país?, ¿has estado en problemas alguna vez?, ¿tu hobby es el cricket?». Cada pregunta es formulada con aparente interés y fingida cordialidad, aunque no escapa al espectador que tal actitud no pasa de ser un recurso formal, suerte de mascarada, que esconde el más acérrimo racismo. Tony no obtendrá el empleo (imagen 2).

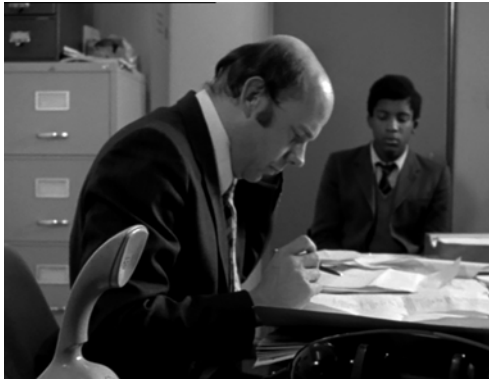


Imagen 2. Entrevista de trabajo en la que Tony es víctima de estereotipos y prejuicios raciales.

del *continuum* de una política social llena de prejuicios y una violencia contra quienes carecen de poder social (Shoshat y Stam, 2002: 192).

Tony establece de igual modo nítidas conexiones con Tyrone Grainger, personaje central de la novela *Boy Sandwich* (1989), escrita por Beryl Gilroy. Ambos comparten el estremecimiento y la ira de una generación que ha nacido en Gran Bretaña y que considera que sus derechos de ciudadanos británicos están siendo violentados. Por ello su reacción va a diferir de la aceptación resignada de sus padres.



En otro momento de particular simbolismo dentro del filme, una excompañera de estudios decide invitarlo a la pensión donde que vive alquilada. La presencia de Tony en la vivienda provoca la reacción airada de la dueña, quien no le enfrenta de manera directa, pero amonesta duramente a la joven blanca bajo el pretexto de que ha transgredido las normas de conducta establecidas por la casa. Su actitud hostil hacia Tony es un ejemplo revelador de una conducta marcada por el estereotipo racial (imagen 3). Al respecto de este tipo de actitud, Stam reflexiona sobre cómo hay estereotipos sobre otras comunidades que son parte

del *continuum* de una política social llena de prejuicios y una violencia contra quienes carecen de poder social (Shoshat y Stam, 2002: 192).

En lo adelante cambiará el modo en que Tony se relaciona con las diferentes instancias del poder blanco: no lo volveremos a ver en el filme relacionándose con los espacios y personas que afirmaban su condición de *British boy*.

Imagen 3. Hostilidad hacia Tony en el contexto de recepción.

Tony tratará de articularse a este nuevo espacio, al que definitivamente tampoco pertenece.

Al ser cuestionado por uno de sus compañeros del Black Power, quien le espeta a Tony que este vive una situación diferente, la respuesta no puede ser más desoladora:

¿Por qué piensas que la paso más fácil? ¿Es porque nació en este lugar? En lo que a mí concierne, tú la pasas más fácil que yo. Cuando las cosas comiencen a ponerse difíciles, tú tienes un lugar para regresar, tú tienes el sueño de regresar al sol, el mar y las palmas. ¿Y qué tengo yo? Calles de oficina, ¿cierto? Así es que tengo que permanecer aquí y sobrevivir. Ya sabes, luchar para sobrevivir.

Tony es un *nowhere man*, un individuo para quien, asevera Lamming, el lugar de nacimiento nunca se sentirá como hogar y la palabra ciudadano puede nunca adquirir mayor significado que el que le dan los más elementales preceptos jurídicos.

Bajtín utiliza el término «heteroglosia» para definir los discursos en conflicto que se dan al interior del sujeto, que ha sido constituido en espacio de liza de voces diferentes como resultado de contradicciones generadas en el ámbito de la sociedad (Shohat y Stam, 2002: 219). Los jóvenes de la generación que representa el personaje de Tony son portadores de una experiencia similar pues, confirma Ové, «crecieron en un mundo donde una mitad era ir a la escuela y lidiar con el mundo blanco; la otra mitad era lidiar con su familia, e intentar conciliar ambas cosas» (Word, 2005).

Black British sería la denominación generalizadora y al mismo tiempo compleja, que identifica a una generación nacida de los inmigrantes anglocaribeños de la posguerra, pero que debieron enfrentar desafíos similares a los de sus padres. Estos jóvenes representan por ello un estadio mucho más complejo de la identidad del sujeto de la diáspora. Stuart Hall hace referencia a una práctica diferente en que la producción de identidad sustituye al «redescubrimiento» de una identidad enterrada en la arqueología. En este sentido cita a Fanon, quien lo define como una búsqueda apasionada «dirigida por la esperanza secreta de descubrir, más allá de las miserias de hoy, de la autocompasión, resignación y abjuración, una era hermosa y espléndida, cuya existencia nos rehabilita con relación a nosotros mismos y los otros» (Hall, 1990: 223).

El filme presenta posiciones antípodas: por una parte, la dueña de la casa –imagen del puritanismo anglosajón– enfrentará con dureza a la amiga de Tony cuando esta intenta llevarlo a su habitación y le prohibirá a este entrar, so pretexto de supuestas normas que no permiten visitantes a altas horas de la noche. Por otra parte, el activista Black Power representará la filosofía de *strike back*: la venganza. «Queremos matar a todos los blancos», le dirá a Tony. Una afirmación que viene a confirmar la tesis de Fanon con respecto a la relación colonizador-colonizado, pero que funciona de manera efectiva en el análisis de las dinámicas entre la cultura

hegemónica y la cultura subalterna. Este autor afirma que la violencia del régimen colonial y la contraviolencia de los nativos se equilibran y se responden con una reciprocidad extraordinariamente homogénea (Shohat y Stam, 2002: 256). Tony y su amiga blanca simbolizarán, a través de su relación de amistad, la posibilidad de una conciliación; un nuevo planteamiento para la negociación del conflicto racial y una nueva dinámica dentro de las relaciones sociales en Gran Bretaña.

Una alegoría final nos coloca nuevamente en la encrucijada de las posibles salidas al conflicto racial. Se trata de la fantasía onírica de Tony, en la que ataviado como un guerrero africano penetra en una lujosa habitación y apuñala una silueta bajo las sábanas de seda. Al cabo de pocos segundos nos percatamos de que es un cerdo *-pig-*, término con el que Colin y sus compañeros denotan a los blancos. Es la representación de la venganza de una raza; el ojo por ojo de la cultura sometida. Tony pretende destruir el símbolo del poder de la cultura hegemónica, romper ataduras psicológicas, emanciparse, mediante el acto violento, de su propia condición de subalternidad.

El personaje despierta en la habitación donde miembros del Black Power se preparan para una manifestación pacífica contra la discriminación racial y por la reivindicación de los derechos civiles. En la secuencia final del filme le vemos formando parte de un grupo de manifestantes, que reclaman de forma pacífica sus derechos frente a una sede oficial del poder británico en una mañana lluviosa de Londres (imagen 4).

Apuntes finales

Pressure es un filme polifónico, en tanto articula voces yuxtapuestas y puntos de vista diversos, que se expresan a través de los diferentes personajes, espacios y demás elementos integrados dentro del relato cinematográfico. Asimismo, la construcción de las diferentes dinámicas de representación para la visibilización del sujeto diaspórico de la película permite una lectura múltiple y simbólica del texto cinematográfico.

Este filme rompe con una tradición narrativa que trazó pautas de representación y generó paradigmas al interior de las naciones hegemónicas –también para el Tercer Mundo–, al tiempo que deconstruye estereotipos de representación del sujeto negro y, en general, de las culturas subalternas que se corporizan de manera más ostensible en el cine producido en Hollywood. De ese modo se



Imagen 4. Escena final en la que Tony se dispone a participar de una manifestación.

inserta –en su especificidad cinematográfica– dentro de las dinámicas de reflexión que, desde la ficción y el ensayo caribeños, tuvieron lugar acerca de realidades dramáticamente complejas como la colonialidad del pensamiento, la exclusión dentro y fuera del espacio metropolitano, la fragmentación política, lingüística y étnica, y el desarrollo de identidades culturales.

Este filme replantea las formas en que el sujeto de la diáspora caribeña había sido hasta entonces representado y propone una nueva mirada a las complejas dinámicas raciales y culturales. Es en este sentido que la propuesta de Ové constituye un hecho sin precedentes dentro de la cinematografía anglocaribeña.

Pressure es no solo un filme fundacional, en tanto primer largometraje realizado por un afrodescendiente en Gran Bretaña, sino que es también una obra precursora de un acercamiento alternativo y desde la sensibilidad caribeña a los problemas raciales y los conflictos de diverso tipo que enfrentaron los elementos que estructuran el sujeto colectivo de la diáspora caribeña. □

Filmografía

WORD, JASON (2005): entrevista filmada a Horace Ové, BFI Video Publishing, BFIVD714.
OVÉ, HORACE (1975): *Pressure*, BFI Video Publishing, BFIVD714.

Referencias bibliográficas

- BAKARI, IMRUH (1998): «Horace Ové; Living with *Pressure*», *Black Filmmaker*, vol. 1, no. 4, diciembre, pp. 12-13.
- BREITMAN, GEORGE (1967): «In Defense of Black Power», *International Socialist Review*, January-February, pp. 4-16.
- CLIFFORD, JAMES (1994): «Diasporas», *Cultural Anthropology*, vol. 9, no. 3, agosto, pp. 302-338.
- ELLIS, DAVID (2001): «The Produce of more than One Country: Race, Identity and Discourse in Post-Windrush Britain», *Journal of Narrative Theory*, vol. 31, no. 2, Summer, pp. 214-232.
- GLISSANT, ÉDOUARD (2010): *El discurso antillano*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- HALL, STUART (1990): *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London.
- LAMMING, GEORGE (2007): *Los placeres del exilio*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- OTERO, LISANDRO (2006): «El neorrealismo italiano: la influencia social del cine», *Cine Cubano*, no. 182, octubre-noviembre, pp. 88-89.

- SANDAPEN, SHEILA FRANÇOISE THERESA (2009): «Being Black, Becoming British: Contemporary Female Voices in Black British Literature», Theses and Dissertations, Indiana University of Pennsylvania, Paper 906.
- SELVON, SAMUEL (1972): *Lonely Londoners*, Longman Caribbean Limited, Trinidad / Jamaica.
- SHOHAT, ELLA y ROBERT STAM (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Paidós, Barcelona.
- STAM, ROBERT (2005): «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, London.

Espacio, tiempo y lenguaje de la memoria en la obra de Gloria Rolando

El espacio Caribe se ha conformado históricamente a partir de las rupturas y las continuidades de sus cadenas culturales originales (Wood, 2006: 72). La experiencia de la colonización propició el mestizaje humano y cultural entre individuos de diversos horizontes territoriales, marcado por procesos traumáticos de transculturación. El estatus de subordinación en el dominio colonizado que ostentaron las culturas africana, asiática e hindú propició que los componentes de la vida material y espiritual de los individuos fueran conservados como expresión de resistencia cultural y defensa identitaria, en el ámbito de la memoria colectiva fundamentalmente.

Las fracturas históricas que atomizaron el desarrollo cultural de las islas antillanas y ocasionaron espacios vacíos en la formación de la identidad marcaron ineludiblemente el destino ulterior de los procesos acontecidos en el área (Wood, 2006: 108). En tal sentido, las migraciones se tornan sobremañera complejas en tanto implican el extrañamiento en el lugar de destino y el sentimiento de ruptura con los lazos identitarios de la tierra de origen (Díaz, 2002). Según criterios de Ivonne Pini, estudiosa del tema de la memoria en el arte latinoamericano, todo proceso migratorio conlleva un sentimiento de desarraigo en los migrantes, en la medida en que deben enfrentarse a nuevos ordenamientos y expresiones culturales. Las incursiones en espacios desconocidos producen crisis en la identidad individual y por consecuencia en la colectiva (Pini, 2001: 28).

Thalía Díaz Vieta (La Habana, 1994).
Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde es profesora.
thalia6570@gmail.com

Las migraciones interterritoriales constituyen un fenómeno enraizado en la experiencia vital de las tierras caribeñas y son, por ende, parte consustancial de la identidad que define al espacio insular. Han contribuido a crear y consolidar los vínculos culturales entre las islas. En Cuba los flujos procedentes de las Antillas, cuya génesis se remonta a la etapa precolombina, han sido uno de los pivotes de la conformación de la identidad y de la mezcla cultural apuntada por Fernando Ortiz. Asimismo, han engendrado el intercambio de significados y representaciones socioculturales que posibilitan comprender el conjunto de interrelaciones que unifican, a la par que diferencian, a los territorios del espacio caribeño.

Nuestro país ha sido receptáculo de numerosos inmigrantes de otras islas del Caribe, con particular ímpetu durante los siglos XIX y XX. Las características de los grupos humanos, sus estímulos para emigrar, así como las dinámicas de recepción en el espacio de la Mayor de las Antillas, se comportaron de diferentes maneras en dependencia del lugar de origen. Durante el periodo comprendido entre 1906-1931 –una de las etapas de mayor intensidad migratoria– entraron a Cuba 337 875 trabajadores caribeños, de ellos 190 255 haitianos, 121 520 jamaicanos, 12 733 puertorriqueños, 2 766 dominicanos y 10 601 antillanos no mencionados (Álvarez Estévez y Guzmán Pascual, 2008: 18-19). Más allá de significar meras cifras, estos individuos portaban consigo sus esperanzas, representaciones simbólicas, prácticas culturales y experiencias históricas que confluyeron en suelo cubano, en diálogo y debates con los espacios de recepción.

Los inmigrantes caribeños, si bien evidenciaron diferencias ostensibles en cuanto a su posicionamiento cultural en territorios cubanos a razón de sus disimilitudes psico-socio-culturales, poseyeron rasgos homogéneos como las conexiones espirituales y afectivas con las tierras de origen. Lo anterior, junto a las historias de desplazamientos, el deseo del regreso y la identidad definida por la resistencia cultural, unificó a los grupos de inmigrantes como una macrocomunidad diaspórica cuyas expresiones artístico-culturales e historias de vida se adaptaron y reactivaron en el contexto de la Mayor de las Antillas. Las claves que les permitieron afrontar los cambios y preservar su identidad cultural debieron ser halladas en el pasado a través de procesos de selección y jerarquización de los significados culturales atesorados en la memoria colectiva. De esta forma, las huellas culturales de otras islas caribeñas percibidas en la identidad cubana, resultado de las interrelaciones humanas, pervivieron y aún son constatables gracias a la conservación de las representaciones simbólicas en la memoria colectiva de los grupos.

Un nexo significativo entre los diversos grupos de inmigrantes caribeños en la Isla fue la idea del retorno a la tierra de origen. El enlace afectivo con estos espacios articuló, en efecto, sus relaciones socioculturales y sus dinámicas grupales. Cada comunidad diaspórica tuvo sus propias maneras de concientizar los vínculos con la tierra natal y de experimentar la pérdida y la ilusión. Es por ello que las formas de conservar el pasado, entendiéndolas como las representaciones simbólicas

de la memoria, fueron distintivas para cada comunidad, aunque en todos los casos se manifestaron maneras de producción cultural que permitieron reactualizar el pasado según las necesidades del presente.

La reconstrucción de la memoria en el cine

La memoria es comprendida como un proceso complejo y dinámico en el que no se produce una simple transmisión de información, sino una cadena de significaciones que posibilitan la vida de los sujetos en colectividad (Ricaurte Quijano, 2014: 31-54). Maurice Halbwachs, sociólogo francés y principal exponente de los estudios sobre la memoria colectiva, plantea que esta condensa las representaciones colectivas de los grupos culturales y que se construye, se transforma y se transmite a través de la interacción de los individuos de una comunidad ubicada en un cronotopo específico.

Al interior de un grupo social, las creencias, las tradiciones, los saberes adquiridos no se transmiten tal cual, sino que son portadores, a su vez, de valores, significaciones culturales y representaciones simbólicas adecuadas a marcos espacio-temporales específicos que garantizan la pervivencia de la identidad del grupo a través de las generaciones y mantienen su cohesión social. Al respecto, una de las tesis fundamentales de Halbwachs en torno a la conceptualización de la memoria colectiva es que los recuerdos son siempre evocados desde fuera, y que son los grupos sociales de los que se forma parte los que ofrecen los medios para reconstruirlos:

La memoria individual no se encuentra completamente cerrada y aislada. Un hombre para evocar su pasado tiene necesidad de apelar a los recuerdos de otros, se pone en relación con puntos de referencia que existen fuera de él y que son fijados por la sociedad. Aún más, el funcionamiento de la memoria individual no es posible sin los instrumentos que son las palabras y las ideas, que el individuo no ha inventado, y que son tomadas de su medio. (Halbwachs, 1996: 52)

Vale añadir que la memoria colectiva no se corresponde con la sumatoria de las memorias individuales de los miembros de un grupo social, sino que se articula a partir de las representaciones colectivas entrelazadas transversalmente en los recuerdos del grupo y a partir de los marcos sociales relacionantes. Los individuos rememoran gracias a las prerrogativas de los espacios, las fechas, el lenguaje, la familia, la religión; todos ellos marcos de la memoria que engendran los recuerdos.

Por su parte, el cine permite, mediante procesos de simbolización, reconstruir los significados culturales contenidos en la memoria de los grupos sociales, los cuales se manifiestan en forma de representaciones colectivas. De esta manera asegura la pervivencia de dichos significados y por tanto se erige como un documento de

memoria en sí mismo. La narrativa documental tiene la capacidad de describir la historia cultural de un grupo humano e impulsar la revaluación en general de su pasado, poniendo los acentos en sus dinámicas socioculturales.

Gloria Rolando es una realizadora cubana cuyo quehacer creativo se encuentra profundamente influenciado por la búsqueda de los elementos que conforman la identidad de la Isla. Las exploraciones del pasado sociohistórico y de las claves de la memoria colectiva cubana, así como de las fuentes que nutren el acervo cultural de la nación, permean su producción cinematográfica. Sus documentales en general enfatizan el papel de la conservación de la memoria en tanto permiten resguardar los rasgos identitarios que definen el entorno Caribe.

En tal sentido, uno de los aspectos que, desde su perspectiva, identifica y define a Cuba como una isla caribeña es el de las migraciones intracaribeñas. Este se convierte entonces en el hilo conductor de una serie de investigaciones en torno a la presencia de inmigrantes antillanos en Cuba y cómo sus prácticas y significados culturales se hallan enraizados en nuestra identidad en tanto cubanos y caribeños. El rescate de la memoria de esos sujetos es el móvil principal de los documentales *Los hijos de Baraguá* (1995), *Pasajes del corazón y la memoria* (2007) y *Reembarque* (2014). En dichos materiales Gloria Rolando rescata la memoria colectiva de las comunidades diaspóricas en Cuba a través de la reconstrucción de las representaciones simbólicas colectivas. Para ello se apoya en los marcadores socioculturales de la memoria, los cuales les posibilitan a los grupos reconstruir los recuerdos colectivos y, así, salvaguardar su identidad cultural.

La búsqueda reconstructiva de la memoria colectiva significó para los grupos diaspóricos antillanos la alternativa para establecer una continuidad entre el pasado y el presente y para mantenerse simbólicamente conectados con las tierras de origen. Les permitió encontrar estrategias para tener conocimientos de sí mismos y de esta forma posicionarse y adecuarse al nuevo medio habitacional. Las tradiciones y los mitos que pervivieron y aún persisten en el entramado cultural cubano de procedencia antillana constituyen las expresiones de una memoria compartida desplegada a partir de los significados culturales pertenecientes a los grupos diaspóricos.

El posicionamiento de Gloria Rolando como sujeto de la historia en tanto mujer negra, cubana y caribeña, junto al afán por recomponer y restituir la fuerza de las representaciones culturales de las comunidades diaspóricas antillanas en el entretejido cubano, son los móviles que nos permiten desentrañar el carácter del texto cinematográfico como engranaje de la memoria de la colectividad. Para emprender dicha labor Gloria Rolando se apoya en marcadores socioculturales como el espacio, el tiempo y el lenguaje. La selección de estos puntos referenciales en la cinematografía constituye un acto intuitivo que ostenta su correlato conceptual. Dichos marcadores son los que configuran los procesos de rememoración de los grupos sociales.

Los estudios sobre la memoria colectiva coinciden en aquilatar el carácter social de los recuerdos. Al evocar un recuerdo, este se ancla a ciertas nociones

contextuales: geográficas, históricas, biográficas y/o políticas. Ello se debe a la coexistencia de otros recuerdos individuales o de los sujetos pertenecientes a un mismo grupo social. En su obra, Gloria Rolando sustenta dichas nociones al emplear constantemente el recurso discursivo de la superposición de los recuerdos individuales de los migrantes antillanos como basamento para la reconstrucción de la memoria cultural de la colectividad. En tal sentido, el individuo recuerda gracias a la perspectiva del grupo y a través de los marcos que contienen y resguardan los intereses de este.

Las dimensiones del espacio

Es imposible reapropiarse y reconstruir el pasado sin conservar el medio material que lo enmarca. Los lugares, el suelo, la naturaleza, elementos todos de marcado valor cultural (Wood, 2011: 19) y dinamismo antropológico, constituyen pivotes para la salvaguarda y recuperación por los grupos humanos de su memoria colectiva. Maurice Halbwachs (1925) afirma que:

Si los recuerdos se conservan en el pensamiento del grupo, es porque permanece establecido sobre el suelo; porque la imagen del suelo dura materialmente fuera de sí mismo; y porque puede volver a verla en cualquier momento [...] el espacio nos da la ilusión de no cambiar en absoluto a través del tiempo y poder durar sin envejecer ni perder ninguna de sus partes. (88)

En los documentales *Los hijos de Baraguá*, *Pasajes del corazón y la memoria* y *Reembarque* se entretajan los recuerdos evocados por los sujetos antillanos que conviven en la Isla a partir de incidir en los marcos espaciales de la memoria de las comunidades. Un medio empleado recurrentemente es la entrevista, con el fin de potenciar los recuerdos de los inmigrantes en torno a su espacio habitacional. De esta manera, el cuestionamiento es propuesto por la autora e inducido en los protagonistas. Se percibe una variante de entrevista que remarca el protagonismo de los sujetos históricos y encubre la presencia de la realizadora en la pantalla. Este uso tiene un doble valor en los documentales: por una parte, construye el espacio cotidiano de la vida de los inmigrantes y, por otro, intenta atestiguar la veracidad de lo representado, proponiendo la entrevista como una conversación entre los actores sociales. Sin embargo, se constata un diálogo someramente encauzado que contribuye a delinear el punto de vista ético e ideológico del discurso de la realización. Ejemplo de ello se percibe en *Los hijos de Baraguá*, cuando una descendiente pregunta a su madre, emigrante de primera generación, mientras riegan las plantas: «What do you use to eat in Barbados?». De manera mediata la alusión a la tierra de origen articula y reorganiza los procesos de rememoración en torno a la práctica alimentaria.

Las costumbres culinarias revistieron una importancia vital en los procesos de adaptación y pervivencia de tradiciones culturales caribeñas en la Mayor de las

Antillas. En el propio filme se destaca el valor del consumo del seso vegetal (*ackee*) para la dieta de jamaicanos y barbadenses y cómo continuó su uso en el ámbito cubano. El recuerdo de la vida cotidiana en Jamaica se sustenta a partir de la relación palabra-imagen en el documental. Los planos de la naturaleza del lugar en el que se inserta la planta se acompañan por la referencia de Ruby, una inmigrante jamaicana de primera generación, a propósito de las formas de consumo de la fruta en aquella isla caribeña. El árbol de *ackee* es aludido como objeto de memoria situado en los contextos físicos de Jamaica y Cuba, lo cual posibilita la conexión cultural de ambos territorios. Los elementos materiales –el árbol y la fruta– dan la idea de una persistencia de la tradición en el tiempo y el espacio, permiten establecer para los individuos pertenecientes a ese grupo diaspórico una continuidad de la vida social pasada en el presente y, por consiguiente, una remanencia de su identidad cultural.

El árbol de *ackee* constituye una huella tangible de la cultura alimentaria antillana en Cuba. Es un ejemplo de cómo los grupos humanos modifican los espacios para su praxis vivencial y se adaptan a ellos. Su impronta se reproduce en *Pasajes del corazón y la memoria*, donde se inserta la imagen de un árbol de *ackee*. Acto seguido, una transición revela en plano contrapicado una ceiba de múltiples ramificaciones que introduce imágenes de archivo referentes a la práctica del *round dance*. En este punto, ambos documentales se entrecruzan para connotar las claves culturales que enlazan a los inmigrantes de las islas antillanas encontrados en este archipiélago y que dan fe de la unidad inherente al contexto caribeño.

Uno de los espacios que se erige como reservorio de la memoria cultural por excelencia es el familiar. La familia, como microentorno de la colectividad, constituye el epicentro donde se gestan las representaciones simbólicas del grupo social. Es el hogar familiar sitio generador de recuerdos y el centro que organiza y repite los ritos, las tradiciones, los modos de ser y de identificarse (Valdés León, 2012).

En *Los hijos de Baraguá* percibimos la intención por focalizar el arraigo y la adaptación de los antillanos a la vida en Cuba a través de su vínculo afectivo con el núcleo familiar. Esta idea se aprecia en los planos tomados en un hogar: la cámara se traslada desde la fachada hacia las habitaciones interiores mediante cortes para hacer énfasis en sitios específicos que remedan las historias de vida de la familia; por ejemplo, el lecho marital, el mueble que contiene las fotografías de los miembros y el comedor, lugar de socialización y reunificación por antonomasia. Las imágenes adquieren mayor fuerza semántica a partir del testimonio de un descendiente que plantea que nunca abandonaría su casa, pues nació allí y moriría allí. La cámara se desplaza nuevamente al exterior de la vivienda y capta a un grupo de individuos que practican un canto litúrgico. El portal hogareño se convierte entonces en el lugar donde se efectúan los cantos, se transmiten los saberes colectivos y se conservan las formas culturales de la comunidad.

Gloria Rolando transforma el grupo social familiar en el grupo social religioso mediante la transición visual y del discurso narrativo entre el hogar y la iglesia. La

música litúrgica diegética acompaña a los sujetos desde el portal de la vivienda hacia la Casa de Dios, donde se reúne habitualmente la comunidad los domingos. Ello connota al núcleo familiar como espacio de acrisolamiento de las tradiciones y las creencias religiosas. Tal como se evidencia en el filme, es el comedor familiar el lugar primero donde se agradece a la figura de Cristo; y la iglesia, el sitio donde el sentir religioso es compartido por la colectividad.

Profesar las creencias religiosas protestantes constituyó para los inmigrantes caribeños de islas anglófonas un rasgo distintivo con respecto a otros antillanos. De manera que el oficio litúrgico, las prédicas y cantos, así como el vestuario para asistir a la iglesia, son recuerdos compartidos que perduran en el acervo mnemónico de la comunidad. Es sin dudas el espacio sagrado el emplazamiento donde se mantienen vivos los significados culturales del grupo. En tal sentido, *Los hijos de Baraguá* pone de manifiesto la relevancia de la iglesia como sitio que contiene y resguarda la memoria colectiva de los sujetos antillanos. La iglesia se erige como soporte físico que permite anclar los valores culturales de la comunidad diaspórica en razón de procesos de simbolización. Su representación constituye un ciclo dentro del documental pues abre y cierra el discurso sintáctico. Los planos generales del espacio religioso, en pie a pesar del deterioro por el paso del tiempo, se construyen al inicio y casi al final del filme para connotar la permanencia de las creencias colectivas caribeñas en el contexto cubano, lo cual da fe de la conservación de su identidad cultural a través de los años.

La iglesia dejó de ser el espacio vivo donde anidaba la fe de los creyentes debido a su acelerada destrucción. Sin embargo, la realizadora reconstruye la intensidad simbólica del sitio en pos de evocar el recuerdo de la vida social en él fecundado. La visualización del lugar en el documental resemantiza la idea de la devastación al preponderar el valor de la estabilidad del emplazamiento, de la traza cultural y de las relaciones afectivas del sujeto con el sitio, las cuales nunca llegan a deshacerse. La mirada fílmica favorece la ritualización del espacio pues otorga preeminencia al acto tangible de la práctica religiosa y a las relaciones sociales allí forjadas en detrimento de su carácter material.

Otro ejemplo de ritualización del espacio asociado a las tradiciones religiosas que unifican al grupo de inmigrantes caribeños se manifiesta en el documental *Reembarque* mediante la reconstrucción de un rito vodúista haitiano en la Isla. El vodú fue la fuerza espiritual que produjo el movimiento independentista en Haití y constituyó el centro de su actividad sociocultural en Cuba (Ramos Venereo, 1991: 109). De manera que, para el sujeto haitiano, la preservación de las prácticas asociadas al vodú está directamente relacionada con la continuidad de su propia esencia cultural.

Si bien la tradición del vodú en el siglo xx contaba con un sedimento sociocultural en Cuba debido a las huellas de los francohaitianos llegados durante la Revolución Haitiana a fines del siglo xviii, sus formas de manifestación y los mecanismos

de los cultos variaron considerablemente debido a la readecuación que evidenciaron en el nuevo espacio receptivo. En Cuba la práctica del vodú se expresa fundamentalmente a través de los ritos funerarios, las promesas y las fiestas de los *loas*, aunque las principales celebraciones acontecen el 4 y el 17 de diciembre por sincretismo con los cultos a Santa Bárbara (Changó) y San Lázaro (Babalú Ayé). Dichos cultos se denominan *bembés* y tienen lugar en el cuarto ritual perteneciente a la vivienda del *hougan* o de un miembro de jerarquía en el grupo.

En el filme se visualiza un *bembé* que acontece en el enclave donde se sitúa el altar a los *loas*. El espacio ritual articula los procesos de reconstrucción mnemónica a partir de la connotación semántica potenciada en las ofrendas y signos visuales que conforman el altar. El espectador es introducido en el espacio de manera que participa activamente en el rito vodú. La construcción cinematográfica alterna dos perspectivas diferentes en la mirada del receptor: la exploratoria, que le permite indagar en los objetos y en los individuos mediante el uso de planos detalles, y la contemplativa, la cual le posibilita alejarse de la escena para focalizar la dimensión grupal de la práctica. De esta forma, se reordenan las relaciones entabladas al interior de la habitación entre los participantes, el receptor y el hecho religioso mediante el mapeo de los elementos espaciales que intervienen en el rito e indican la construcción colectiva de la memoria cultural *in situ*. El espacio se presenta como portador de las experiencias culturales del grupo diaspórico haitiano pues a través de las efigies divinizadas, de los tambores que yacen en los rincones, en tanto objetos de memoria, y de la atmósfera intimista del cuarto ritual, el colectivo reconstruye su realidad espiritual y reactiva los procesos de recordación. Dichas experiencias, fuera del ámbito de la actuación grupal, quedan resguardadas en el entramado de los recuerdos individuales de los miembros de la comunidad.

Cuando los sujetos que conforman la base generacional de un grupo social no viven –como en el caso de muchas comunidades de antillanos en Cuba–, su memoria colectiva se conforma por medio de ese entretejido de los recuerdos individuales de sus miembros –descendientes– y a partir de los marcos sociales que los potencian. Tal vez el documental que más fehacientemente reconstruye la colectividad cultural de las comunidades diaspóricas antillanas en Cuba mediante el entrecruzamiento de las memorias individuales es *Pasajes del corazón y la memoria*. Ello se debe a que en el filme se recompone la memoria cultural de los inmigrantes de Islas Caimán asentados en la Isla de Pinos, actual Isla de la Juventud, a partir de enmarcar las experiencias y los significados culturales de la comunidad en el espacio del poblado de Jacksonville, donde se ubicaron principalmente los caimaneros.

El contexto geográfico adquiere relevancia en este material fílmico pues acentúa la consistencia metafórica de la memoria cultural compartida entre tierras mediante el nexo comparativo entre las características de los entornos de Jacksonville y Gran Caimán. De tal suerte, el mar, elemento unificador de ambos territorios y que da fe del trasiego regular y continuo de individuos, constituye un receptáculo de la

memoria colectiva. Del mar llegan y parten los recuerdos de los sujetos; es en ese constante ir y venir que se conformó la identidad cultural de los cubano-caimaneros. El mar, como símbolo espacial de depósito de la memoria y expresión del desplazamiento humano, es el puente que articula los discursos de reconstrucción de la colectividad cultural diaspórica. En pos de afianzar esa idea, la realizadora utiliza dos recursos fundamentales: el archivo fotográfico y el testimonio oral.

El pasado de los inmigrantes caimaneros en Jacksonville se reconstruye mediante imágenes de las familias en sus actividades cotidianas. Los niños en las escuelas, los hombres y las mujeres en sus labores, las casas, la indumentaria y las prácticas artístico-culturales son (re)creadas a partir de fotografías tomadas en Isla de Pinos. Las instantáneas de los individuos aparecen en el documental de manera paralela a las visuales del espacio marítimo. Pareciera que las historias de vida de los caimaneros en Cuba emergen de la profundidad del mar, en tanto este es el reservorio metafórico de la memoria colectiva.

Por otra parte, las fotografías son presentadas en el filme como antesala y forma de completamiento de los recuerdos del grupo expresados en el testimonio de sus miembros. Por ejemplo, la afiliación al protestantismo en la comunidad de caimaneros es reconstruida a través de imágenes de familias con sus vestuarios de misa y de las iglesias luteranas existentes en Jacksonville. Ellas completan los recuerdos compartidos por los testimoniados en torno a la extensión de la creencia religiosa entre los habitantes del poblado. Un movimiento de cámara fundido transforma la fotografía de un recinto religioso en Isla de Pinos en una iglesia contemporánea en Islas Caimán, donde los creyentes cantan alabanzas. De este modo, se establece un paralelismo entre pasado y presente, al tiempo que se sugieren los estados mentales y las ideas compartidas por la comunidad religiosa cada vez que conviven al interior de los espacios sagrados. Mediante esta analogía visual la realizadora apunta hacia la perdurabilidad de la memoria colectiva religiosa según la permanencia, amén de las transformaciones, de los edificios en los que se alberga.

De manera similar se edifica la metáfora del espacio marítimo en relación con las expresiones culturales danzarias a través del binomio fotografía-testimonio oral. La mirada de un descendiente de caimaneros se sitúa en el horizonte mientras rememora los bailes tradicionales practicados en la Isla: el *fox-trot*, el *calypso* y el *round dance*, que son representados visualmente a través de instantáneas de la época procedentes de los archivos familiares de los propios entrevistados.

El tiempo en la memoria

Por otra parte, los marcos temporales de la memoria cultural de las comunidades diaspóricas en Cuba, tal y como se reconstruyen en los documentales, no corresponden con el tiempo histórico de manera conceptual. Los primeros se construyen a partir de los significados socioculturales de los grupos de manera que constituyen puntos de referencia en el decursar vital del colectivo y ofrecen las claves para los

procesos de recordación; mientras que el segundo se desarrolla en una duración artificial que no expresa la realidad de los acontecimientos importantes para un grupo social (Halbwachs, 1925: 103). En tal sentido, el tiempo varía en dependencia de los grupos, adquiriendo significaciones específicas para cada uno de ellos. Se puede decir que los marcos temporales contentivos de los recuerdos se flexibilizan en cada colectivo según aseguren la homogeneidad de las prácticas de vida y la permanencia de los significados culturales en pos del resguardo de los elementos identitarios. Es por ello que el tiempo de narración del relato cinematográfico está construido de manera helicoidal en *Los hijos de Baraguá, Pasajes del corazón y la memoria y Reembarque*, en función de rescatar los acontecimientos histórico-culturales relevantes para los grupos diaspóricos antillanos que conforman su memoria cultural sin recaer en el discurso lineal de la Historia.

Los acontecimientos encontrados en la raíz de los procesos de rememoración son para los sujetos caribeños aquellos que los unifican como grupos diaspóricos, los que contienen y resguardan las informaciones sobre tradiciones y costumbres culturales y los que, de manera esencial, delinean su especificidad cultural en el contexto cubano. A dichos acontecimientos, el punto de vista cinematográfico añade aquellos que argumentan la dimensión caribeña de la identidad cultural cubana, pues la mirada en el documental, permeada por la subjetividad de la realizadora, enfatiza la búsqueda de las raíces culturales de la Isla.

Uno de los ejemplos de informaciones culturales relevantes para el grupo social se evidencia en *Los hijos de Baraguá* a partir de la salvaguarda de la práctica del *criquet*, juego trasladado a islas como Jamaica y Barbados a través de la colonización inglesa y posteriormente reproducido en Cuba por los inmigrantes de estos territorios y sus descendientes. Dicha práctica, junto a la pertenencia a la iglesia luterana, fueron rasgos distintivos de los inmigrantes anglófonos y mecanismos de defensa ante la discriminación sufrida por la mayoría de los braceros caribeños.

El *criquet* se recrea en el documental mediante una *performance* escenificada por los descendientes de caribeños del poblado de Baraguá. El recurso de la ralentización del tiempo de la narración nos permite aseverar esta idea, a la vez que se emplea para anclar el suceso a un período pasado. Simultáneamente, se proyectan fotografías antiguas que muestran al equipo de la comunidad, las cuales fungen como archivo de «posmemoria»¹ al carecer de los testimonios de los protagonistas del hecho cultural en el tiempo real de filmación. Es por ello que se recurre a la reconstrucción performativa de la práctica, extendiendo así un acervo colectivo cimentado en los recuerdos del grupo, pero inerte en la praxis social, al sustrato de la memoria cultural para ser compartido, a través del filme, por el público. La acción

1 «El término posmemoria ha sido abordado por Marianne Hirsh y es entendido como la operación de configuración y representación del pasado que realiza la generación de los hijos de las víctimas» (citado en Pérez Serpa, 2010: 11).

performativa de la práctica del *criquet* constituye un acto recuperativo del pasado cultural de los inmigrantes anglófonos en el presente.

En añadidura, la línea narrativa que comienza con el juego culmina con una partida de dominó entre algunos descendientes, lo cual alude a la mixtura y adaptabilidad de las prácticas culturales a partir de los «continuos cambios de modernización» (Borreguero, s. f.: 95). De esta forma, el filme superpone dos niveles de lectura relacionados con la proyección en el presente de la práctica del deporte desplegada en el pasado pues, de un lado, constituye el documento audiovisual de una tradición que se ha diluido en sus características esenciales y, del otro, representa los procesos de sincretismo y mestizaje revelados por los significados culturales que habitan en la memoria colectiva.

Por otra parte, los marcos temporales que contienen los recuerdos de la colectividad se construyen en los filmes a partir de las fechas de acontecimientos de marcado valor cultural para los antillanos. Por ejemplo, las festividades por aniversarios de independencia nacional, las fechas de celebración de ritos religiosos o las conmemoraciones cívicas. Ellas son ritos de reactivación de la memoria en acto, en palabras de Gilberto Giménez (2009): la conmemoración está «destinada sobre todo a desarrollar profundamente en la generación actual el espíritu histórico y el sentimiento de continuidad» (11). Cada conmemoración conlleva en sí los textos, los significados y las operatorias del pasado, a la vez que es dotada de profundidad por los actores del presente al actualizarla y resemantizarla, por lo que se convierte en herido dinámico y diverso según los contextos cronotópicos en que se produzca.

En *Los hijos de Baraguá* se reivindica el Día de la Emancipación de los Esclavos de las Antillas anglófonas el primero de agosto, a través de la danza del *maypole*, la cual era practicada en el patio del batey con el tema musical «Sly Mongoose». El rito conmemorativo, al ser recreado por el producto cinematográfico, se convierte en un acto de *performatividad* que conserva la memoria no solo a través de su dimensión semántica sino también en el gesto de la danza. Es por ello que en un plano secuencia anterior a la escena del baile, el recuerdo de la práctica es en primera instancia restaurado por tres descendientes mediante el acto del habla, pero también por el ademán de sus manos, que se asen a tres lazos y en derredor de un tronco imaginarios. En la escena, tres descendientes en el portal de una vivienda conversan en torno a la práctica y uno de ellos introduce la interrogante: «I don't know if you remember, "when" did we use to dance the maypole?». El marco temporal en este caso, al ser enunciado por los propios protagonistas de la historia, ostenta doble carga semántica pues constituye el soporte «real» del recuerdo del grupo a la vez que se inserta de forma ficcional en el relato de la colectividad. En añadidura, la reconstitución fílmica del recuerdo a través del diálogo entre los descendientes introduce el deseo de estos de ver recompuesta en la praxis vital la práctica danzaria. De esta manera, el baile permite la reactivación de la memoria cultural en el imaginario colectivo pues evoca el recuerdo de la tierra de origen,

la historia sufrida y el ardoroso proceso de emancipación. A su vez, permite reavivar el significante africano inherente a la cultura del Caribe, ese que se intentó exorcizar y se mantuvo ausente de la *praxis* vital, pero latiendo en la memoria colectiva durante todo el periodo de la esclavitud.

Las fechas de relevancia cimera para la colectividad caribeña en la Isla como marco temporal de su memoria grupal son igualmente tratadas en *Reembarque*. El ejemplo en particular se manifiesta con la celebración del Día de la Independencia haitiana, el primero de enero. La carga semántica que contiene esta fecha se esgrime en función de aquilatar el profundo arraigo del sujeto haitiano a sus tradiciones y experiencias histórico-culturales como pivote para alimentar y sustentar su identidad colectiva. En este día marcado por la festividad, los haitianos comparten la sopa de calabaza, expresión por antonomasia de su independencia y resultado de su máxima: «L'union fait la force» («En la unión está la fuerza»)². La idea se afianza desde el punto de vista morfológico por las conexiones entre la representación cinematográfica del festejo, los testimonios de Inolia y Evelio (descendiente e inmigrante de primera generación, respectivamente), la entrevista a un nativo en Haití y los criterios de los historiadores Suzy Castor y Michel Hector. En este caso se apuesta por encontrar la legitimidad y la «veracidad» del asunto en el discurso epistémico de la Historia, las experiencias de los actores sociales y el registro del acontecimiento cultural.

Dentro de la sintaxis del filme, la reconstrucción del rito de conmemoración colectivo se encuentra a mitad de la estructura temporal del relato. Las escenas de la celebración del Día de la Independencia haitiana se ubican hacia el centro del documental, minutos antes de que la diégesis sufra un giro para narrar las historias de reembarques de los haitianos. Esta colocación deliberada tiene el propósito de afianzar el discurso de la continuidad manifestada por las prácticas culturales haitianas en la Isla. El tiempo histórico ha sido subvertido en pos de revitalizar una representación colectiva reproducida en tierra cubana que evidenció fisuras ostensibles a raíz de las repatriaciones. De esta manera, la reconstrucción en retrospectiva de la historia compartida –primero se argumentan los lazos de continuidad de la comunidad antes de manifestar las fracturas propiciadas por los acontecimientos históricos– patentiza la estabilidad, al menos en el marco temporal que adquiere significado para el grupo, de los «recuerdos ritualizados» (Wehr, 2011: 221). Ello asevera la vitalidad de las representaciones colectivas de la memoria y, por ende, la reafirmación de la identidad del grupo social.

Por otra parte, al ser la memoria cultural de la colectividad antillana en Cuba (re)creada en base al entretejido de las memorias individuales, los marcos temporales fluctúan en función del entrecruzamiento de las diversas concepciones individuales del tiempo compartido. Es por ello que los recuerdos de la comunidad

2 Testimonio de un haitiano en Gloria Rolando: *Reembarque* (2014), minuto 15:84.

diaspórica caimanera son, para Mary Ann Francis, las representaciones simbólicas del grupo condensadas en su memoria durante los seis años de estadía en tierra cubana. Es el tiempo, en este caso, el que ofrece una materia de acontecimientos al pensamiento y posibilita los procesos de rememoración que se articulan para reconstruir el contenido cultural de la comunidad que, en la experiencia de Mary Ann, es identificado con la fe religiosa. Lo anterior es connotado gracias al montaje cinematográfico que entrelaza planos detalles del rostro y la mano de Mary Ann con un plano secuencia de la liturgia pentecostal en la United Pentecostal Church of the Apostolic Faith en Georgetown, Gran Caimán. Su mano se funde con la Biblia sostenida por un creyente y su rostro, aunque lejano en el tiempo y el espacio, pareciera prestar atención y asentir a las alabanzas y el amén del pastor.

Comunicar la memoria: el lenguaje

Para que la memoria cultural pueda nutrir el acervo identitario de los grupos sociales y establezca una continuidad entre el pasado y el presente es ineludible su comunicación. Lo anterior es irrefutable, toda vez que para transmitir los significados culturales que componen el relato compartido de una colectividad social es necesario el lenguaje en tanto constructo sociocultural. Tales razones explican que, según Halbwachs (1925), el lenguaje es «el marco más elemental y más estable de la memoria» (125), lo cual establece una relación de dependencia de la última con el primero basada en la necesidad de su existencia para acceder a los recuerdos. Según criterios de Paul Ricoeur (2004), decir que «nos acordamos de algo, es declarar que hemos visto, escuchado, sabido o aprehendido algo» (538), y es precisamente este entramado de significaciones el que constituye la memoria colectiva.

En las tres obras documentales analizadas, el lenguaje constituye el eje estructural que articula los procesos de rememoración y permite reconstruir la memoria cultural de los inmigrantes caribeños en Cuba. El principal motivo es que la diáspora antillana en la Isla, al igual que el Caribe todo, se caracteriza por su pluralidad lingüística en razón de la diversidad etno-socio-cultural de su composición humana. Por tanto, las representaciones simbólicas de la comunidad son extraídas y reconstruidas en la lengua «materna» de los sujetos. Es necesario enfatizar que en los filmes el lenguaje no se emplea exclusivamente para designar o reproducir los elementos del entorno en virtud de reconstruir las representaciones simbólicas colectivas, pues «configura las realidades de los seres humanos y valida toda práctica psicosocial» (Ramos Delgado, 2013: 40). En tal sentido, el lenguaje es el sistema a través del cual aprehendemos los significados culturales y es el que nos permite conocer la realidad en base a acuerdos sociales, tal como expresa Fernández Christlieb (1994): «el lenguaje es una creación colectiva que tiene ya descrita la realidad antes de que ésta acontezca, pero que se verifica en la realidad en cada momento» (89).

El lenguaje como soporte de memoria se percibe en disímiles momentos dentro del discurso filmico de Gloria Rolando. En *Pasajes del corazón y la memoria* una

descendiente caimanera relata en inglés, el idioma de sus padres y abuelos, las propiedades y usos que se le daba en las familias cubano-caimaneras al coco, fruta esencial en la dieta de los caribeños. La rememoración de las prácticas asociadas a la utilización del coco transita por diferentes niveles de producción de sentidos en la medida en que son pensadas en el espacio intermedio entre el inglés y el español. El lenguaje media los recuerdos culturales y permite que sean ubicados en las zonas de la memoria compartidas por la colectividad que garantizan la pervivencia de su identidad arraigada a dos fuentes nutricias: Cuba e Islas Caimán.

De manera similar se puede constatar en *Los hijos de Baraguá* la importancia del lenguaje como generador de los contenidos culturales del grupo social, manifestados a través de las experiencias de sus miembros en el testimonio de Ruby, quien describe cómo se prepara y consume el *ackee* en la tradición culinaria de su país de origen. Ruby da cuenta de un saber grupal cuyo significado se aloja en la memoria colectiva de la comunidad y que es producido por el lenguaje.

El relato de las formas de preparación y consumo del alimento distingue a la comunidad jamaicana en Cuba pues los procesos de construcción de discursos ocurren de manera diferente para cada grupo social (Ramos Delgado, 2013: 40). Tal distinción se esboza en el documental a partir del testimonio de otra descendiente, quien alude desconocer el origen del árbol de *ackee* en el poblado de Baraguá, pues plantea que no era jamaicana, sino que sus padres eran de Granada y Trinidad y Tobago. Sin embargo, en lugar del empleo de un corte cinematográfico para escindir los planos y los niveles de significación, la realizadora opta por la transición diáfana de un discurso narrativo a otro mediante la imagen del árbol y sus frutas. Ello atisba una voluntad por conectar a ambas mujeres, personificaciones de sus tierras de origen, en tanto comparten raíces culturales semejantes y se unifican en un mismo entorno: el poblado de Baraguá y, a nivel macro, la cuenca caribeña.

Asimismo, el lenguaje constituyó un símbolo de distinción para los antillanos anglófonos con respecto a otros braceros caribeños. La dicotomía entre el orgullo sacro de saberse «ciudadano británico» y la codependencia sociocultural a esta metrópoli se remarca en el documental mediante la alusión al uso del idioma en las calles del batey y la preferencia de los descendientes a hablarlo y escribirlo. Esta distinción, en principio social, significó para los anglocaribeños preservar su identidad cultural en el contexto cubano, pues el lenguaje ejerció una suerte de función citoplasmática que posibilitaba proteger los significados culturales del grupo. La entrevistadora sondea en torno a la conservación del acervo lingüístico en las nuevas generaciones, y examina así la proyección futura de este patrimonio en la comunidad diaspórica a través de su salvaguarda en la memoria. Por ejemplo, le pregunta a una niña si hablaba inglés en la comunidad, a lo que ella responde afirmativamente.

Si bien el espacio y el tiempo constituyen los marcos centrales para que el recuerdo tome forma en la memoria colectiva, el lenguaje, a través de los relatos y los

discursos, posibilita que los significados culturales del grupo adquieran una dimensión social. De esta forma, las experiencias de los sujetos que se articulan entre sí conformando el engranaje de la colectividad cultural se fabrican y transmiten a partir de las significaciones que tienen para el grupo los acontecimientos pasados y los hechos culturales. En *Pasajes del corazón y la memoria* recobran una importancia inestimable las representaciones de la comunidad diaspórica caimanera en la Isla transmitidas a través de la música. Las tradiciones músico-danzarias constituyeron, quizás, uno de los elementos que más acentuadamente favorecieron el resguardo de la identidad cultural de los caimaneros en la Mayor de las Antillas. Los recuerdos colectivos se transmitieron de generación en generación gracias a la música y a los bailes. Es por ello que en el filme se enfatiza el valor de estos para la reconstrucción de la memoria cultural.

Ejemplifican lo anterior Zenaida y Maxine Nixon, dos cubano-caimaneras que rememoran el ámbito de la vida familiar a partir de los temas musicales en inglés que cantaba su padre. La música que forma parte del acervo mnemónico de esta familia se metaforiza en el documental al erigirse como soporte de los recuerdos colectivos y medio de resguardo de la memoria cultural de la comunidad. Esta idea se sustenta en el paralelismo imagen-sonido establecido entre la voz de las hermanas que cantan la música de sus antecesores y fotografías de niños caimaneros. Así, quedan superpuestos dos niveles de lectura coincidentes con el pasado y el presente de la comunidad diaspórica caimanera en la Isla. La relación entre las fotografías y el testimonio de las hermanas a partir del lenguaje de la música indica la continuidad de las prácticas culturales de las diferentes generaciones y sitúa el espacio familiar como el soporte donde ese pensamiento colectivo se genera.

Asimismo, en *Los hijos de Baraguá* la música es retomada como manifestación del lenguaje verbalizado que permite la comunión de los miembros de la localidad anglocaribeña. A diferencia de *Pasajes del corazón y la memoria*, en el cual la música en tanto significado compartido desde el núcleo familiar se empleaba como metáfora de la colectividad, en ese filme es precisamente este el instrumento que, desde el relato colectivo, engrana los procesos de reconstrucción mnemónica individuales. La estructura narrativa en el documental inicia y finaliza con el grupo cantando y bailando los temas musicales de sus ancestros; mientras que al interior del corpus diegético se conforman numerosas veces masas humanas cuyo elemento adhesivo es aquel que permite la comprensión mutua de los sujetos y que los entrelaza culturalmente como uno solo: su musicalidad. Esta compulsión a Ruby a recobrar siempre su gesto galante al danzar situando su mano en la cintura, a pesar de las transformaciones de los tiempos y los contextos; y es esta también la que caracteriza al haitiano en su reír, su llorar, su hablar y su pedir.³ En resumen, es sin

3 «Haití es un país muy musical... Ellos hablan alto, se ríen alto, ponen música [...] si van a llorar, dan brincos, se ponen la mano en la cabeza, y cuando van a pedir, piden grande, fuerte, alto» (palabras

dudas uno de los aspectos que entrelaza al Caribe todo y da fe de su unidad dentro de la diversidad. □

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ ESTÉVEZ, ROLANDO y MARTA GUZMÁN PASCUAL (2008): *Cuba en el Caribe y el Caribe en Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana.
- BORREGUERO, EVA (s. f.): «India. Identidades y memoria cultural en el conflicto comunalista», <http://www.istor.cide.edu/archivos/num_5/notas2.pdf> [13-3-2017].
- DÍAZ, DESIRÉE (2002): «Memoria a la deriva. El tema de la emigración en el cine cubano de la década del noventa», Tesis de Diploma, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, PABLO (1994): *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*, Anthropos, Barcelona.
- GIMÉNEZ, GILBERTO (2009): «Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas», *Frontera Norte*, vol. 21, no. 41, enero-junio, pp. 7-32.
- HALBWACHS, MAURICE (1925): *Les cadres sociaux de la mémoire*, Félix Alcan, París.
- _____ (1996): «La mémoire collective et le temps», *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 101, pp. 45-65.
- PÉREZ SERPA, NIURMA (2010): «Análisis teórico de la noción de memoria cultural y su importancia para las identidades actuales», <<http://www.eumed.net/rev/cccss/09/npshtm>> [22-11-2017].
- PINI, IVONNE (2001): *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- RAMOS DELGADO, DAVID (2013): «La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio», *Realitas*, vol. 1, no. 1, enero-junio, pp. 37-41.
- RAMOS VENEREO, ZOBAYDA (1991): «La música en las festividades de origen haitiano en Cuba», *Anales del Caribe*, no. 11, pp. 107-123.
- RICAUERTE QUIJANO, PAOLA (2014): «Hacia una semiótica de la memoria», *En-claves del Pensamiento*, vol. VIII, no. 16, julio-diciembre, pp. 31-54.
- RICOEUR, PAUL (2004): *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., Buenos Aires.
- VALDÉS LEÓN, CAMILA (2012): «Raíz y huella en la obra documental de Gloria Rolando», ponencia, Ciclo de Pensamiento «Medio siglo de descolonización e

de Emilia Díaz, directora del grupo vocal Desandann, en Gloria Rolando: *Reembarque* (2014), minuto 36:15.

independencia en el Caribe anglófono», Casa de las Américas, La Habana, 26 de junio.

WEHR, CHRISTIAN (2011): «Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: Tangos. El exilio de Gardel (1985)», *Taller de Letras*, no. 49, pp. 219-230.

WOOD, YOLANDA (2006): *Las artes plásticas en el Caribe*, Editorial Félix Varela, La Habana.

_____ (2011): *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*, Editorial UH, La Habana.