

Julio Ramos

¿Un cine afrocubano? Conversación con Gloria Rolando en La Habana Vieja

Julio Ramos es profesor de literatura y de historia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, y emérito de la University of California, Berkeley. PhD, Princeton University. Ha publicado varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana, entre ellos, *Sujeto al límite: ensayos sobre cultura literaria y visual* (edición a cargo de Camila Pulgar Machado, Monte Ávila, 2011) y *Ensayos próximos* (selección e introducción de Víctor Fowler, Casa de las Américas, 2013). Recientemente se estrenó el documental *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2013) que realizó en colaboración con Raydel Araoz. Correo electrónico: ramosj@berkeley.edu

Agradecimientos

Esta entrevista a Gloria Rolando se realizó el 26 de abril de 2013 en La Habana Vieja. Le agradezco a Gloria sus respuestas y luego las revisiones que sugirió a la versión ya editada de la entrevista. Mi agradecimiento también a Ingrid González por su asistencia en la transcripción y edición de la entrevista. Una primera versión de la entrevista se publicó en la revista digital 80 grados.com de Puerto Rico. Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>



HACE UN AÑO se estrenó en La Habana la tercera y última parte de la trilogía 1912: *voces para un silencio*, abarcador documental de Gloria Rolando sobre los eventos que culminaron en la masacre de cerca de cinco mil miembros del Partido Independientes de Color, apenas una década después de la fundación de la república cubana en 1902 (Fernández Robaina, 2012; Portuondo Linares, 1950; Castro Fernández, 2002; Meriño Fuentes). Las primeras dos partes se proyectaron en 2010 y 2011, y sumaron la labor fílmica de Gloria Rolando a los debates sobre la discriminación racial, que culminaron el año pasado en las conmemoraciones del centenario de la masacre y que han continuado hasta el día de hoy en Cuba.

El extraordinario trabajo de Gloria Rolando incita a reflexionar sobre la contribución del cine documental a la investigación de los traumas históricos y a la construcción de un archivo audiovisual alternativo. A su vez, *1912* registra los retos contemporáneos que operan sobre un cine inspirado, al menos en parte, por el proyecto didáctico de dar voz a los silencios, visibilidad a los cuerpos del olvido, en tiempos como estos, en los que la saturación de las instituciones de la memoria presiona a cuestionar la noción misma de *documento* del pasado, las fronteras del archivo y del cine documental.

Acaso no fue por casualidad que Gloria Rolando produjera una película de *ficción* sobre el mismo tema, *Raíces de mi corazón*, unos años antes de que saliera la primera parte de su documental. En esta ficción se dramatizan las motivaciones y los límites de la investigación del pasado, así como las dimensiones pulsionales o afectivas del trabajo histórico. “Mis sueños son parte de la realidad de este país”, dice la protagonista de *Raíces de mi corazón*, una joven investigadora comprometida con el estudio de los discursos de las mujeres negras a principios de siglo XX, quien se topa con evidencia del acontecimiento de la masacre de 1912 y decide seguirle la pista en los archivos.

Bien puede ser que zonas amplias del cine contemporáneo transiten y desdibujen las fronteras entre la ficción y el documental, particularmente en las hibridaciones que Jacques Rancière ha relacionado con las *ficciones de la memoria* (en su trabajo sobre los ensayos fílmicos de Chris Marker) (Rancière, 2006, 157-170). Pero la división del trabajo entre “ficción” y “documental” sigue siendo una exigencia, una interpelación ineludible, que ordena las jerarquías y las demandas sociales que operan sobre el trabajo fílmico, particularmente en el caso de un cine que abiertamente se propone “dar voz” a los silencios de la historia, para poner sobre la mesa los materiales de una interpretación alternativa.

Gloria Rolando es una documentalista experimentada. Trabajos suyos como *Pasajes del corazón y la memoria*, *Los hijos de Baragüa*, *Nosotros y el jazz* o *The Eyes on the Rainbow* (este último sobre el exilio en Cuba de la militante

afroamericana Assata Shakur) comprueban la consistencia de sus preocupaciones y el rigor de su aproximación a los múltiples relatos diaspóricos que recorren la historia cubana. En los márgenes afroantillanos de la historia insular, Gloria Rolando escucha atentamente los acentos, las historias, la música de inmigrantes provenientes de las *otras* Antillas: Islas Caimán, Barbados, Haití, Monserrat o Jamaica, quienes a su vez recuerdan conexiones afectivas en Panamá o los Estados Unidos. Estos actos de la memoria no solo componen “historias” sobre el pasado, sino que establecen las condiciones realizativas de asociaciones y comunidades nuevas. A la vez, los testimonios que con frecuencia cuentan historias de fracturas y separaciones son inherentes a los paisajes sonoros que operan en los documentales como una especie de correlato acústico, una geografía afectiva que conjura la distancia en las complejas rutas de las migraciones antillanas.

El tema diaspórico se proyecta habitualmente en el cine y en la literatura en función de los desplazamientos entre “metrópolis” y “periferias” coloniales. En cambio, el cine caribeño de Gloria Rolando puntualiza el mapa de islas y heterotopías donde la gran historia de los imperios se dispersa y se reubica en comunidades específicas situadas en la intersección de lenguas, músicas y tiempos múltiples que confluyen en Cuba. En efecto, la literatura caribeña del exilio y la diáspora ha sido un estímulo de las cartografías antillanas de Gloria Rolando, tal como nos lo indica ella misma en la entrevista que sigue.

Del caribeñismo de Gloria Rolando se desprende el nombre del colectivo de producción fílmica, *Imágenes del Caribe*, que la documentalista creó a mediados de los años noventa para facilitar sus trabajos, muchos de los cuales no han resonado entre las prioridades del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic). El trabajo de *Imágenes del Caribe* antecede y anticipa algunos aspectos de los emergentes modos de organización del cine independiente actualmente en Cuba (ver Ramos, 2013 b). En efecto, desde los años noventa Gloria ha explorado rumbos de producción fílmica que no han contado con el apoyo ni con el reconocimiento de las instituciones oficiales. “Pero”, según nos cuenta en la entrevista que sigue, “sí [tengo] terminadas once películas”. Y añade: “yo he hecho el cine que he querido y esa ha sido mi mayor satisfacción”.

Por otro lado, su relación con el Icaic es muy compleja. Gloria Rolando se formó como realizadora en este instituto, donde todavía mantiene su afiliación laboral. Son contadas las mujeres cineastas en la historia del Icaic y son menos aún las realizadoras afrodescendientes. No por casualidad, luego de haber trabajado como asistente de dirección en varias películas de Rigoberto López Pego y Sergio Giral, dos importantes precededores suyos en el Icaic, Gloria Rolando quiso hacer su primera película sobre la legendaria Sara Gómez, clásica documentalista negra de los años sesenta,

de marcada pulsión alternativa, cuya obra fundadora quedó truncada por su muerte prematura en 1974. Sara Gómez había muerto antes de la edición final de su primer largometraje, *De cierta manera*, innovadora fusión de documental y de ficción que fue terminada póstumamente gracias a Tomás Gutiérrez Alea, quien para aquellos mismos años trabajaba en *La última cena*, su película histórica sobre la esclavitud. Por otro lado, es notable la ausencia de referencias a la obra fílmica experimental de Nicolás Guillén Landrián en su discurso, lo que sugiere los desfases o las tensiones entre distintos modos de encarar el tema de la raza en el cine cubano (ver Ramos 2013).

Las discusiones sobre el cine nacional en el Icaic rara vez han enfatizado la necesidad de impugnar el imaginario racializado de los medios nacionales e internacionales, ese esquema óptico normativo en el que se inscriben los cuerpos múltiples en el orden simbólico de la ciudadanía. Acaso no sea casual que uno de los objetivos principales del cine de Gloria Rolando haya sido armar un archivo alternativo de las representaciones audiovisuales, así como una exploración rigurosa de los géneros discursivos de la cultura negra, sobre todo en la música y en el baile, pero también en la cultura literaria y en la prensa independiente de las sociedades negras. Su propio cine se arma a contrapelo de los regímenes audiovisuales del racismo. Este es, por ejemplo, uno de los temas tratados con agudeza en *Nosotros y el jazz*, un documental sobre la relevancia que tuvieron las manifestaciones de la cultura afroamericana en los espacios muy vitales de sociabilidad creados por afrodescendientes cubanos seguidores del jazz en los años cincuenta, y su destino después del bloqueo y de las políticas culturales de la Revolución, presiones que abrieron una brecha profunda entre el mundo afrocubano y su significativa contraparte en los Estados Unidos. Conviene insistir en la importancia de este aspecto del trabajo de Gloria Rolando sobre las sociedades negras y los espacios afectivos de la sociabilidad afrodescendiente, porque la dimensión racializada de estas sociedades ha sido uno de los aspectos más candentes y, para algunos, más amenazadores en las polémicas sobre la raza y el racismo durante los últimos años, no solo en Cuba, sino también en el Brasil, Colombia y otros países latinoamericanos donde la existencia de sociedades negras ha puesto en cuestión los mitos fundantes de la integración cultural.

Hasta *1912: voces para un silencio*, los documentales de Gloria Rolando habían enfocado las dimensiones casi exclusivamente espirituales y culturales de las comunidades y sociedades negras: la creencia, el canto, el baile, las inflexiones sonoras de la lengua misma. En cambio, la trilogía sobre la fundación del partido, la insurrección y la masacre de los Independientes de Color en 1912 explora un acontecimiento de dimensiones trágicas. Por otro lado, no hay que dejarse atrapar demasiado pronto por la división jerárquica entre el trauma histórico y

las formas o prácticas aparentemente “ligeras” de la “cultura”. Resulta interesantísimo observar cómo Gloria Rolando moviliza los recursos (y los estilos) de la creatividad cultural en esta película, en la que, por cierto, la música vuelve a cumplir una función política fundamental.

Este documental supuso años de investigación. Conllevó una búsqueda casi arqueológica de materiales impresos y fotográficos, y también musicales. El documental facilita un acercamiento a la *vida material* de los discursos, así como a las interpretaciones de varios de los historiadores que han enfatizado la necesidad de analizar el papel de la raza y de la discriminación racial como un aspecto central de la historia (incluye entrevistas a Eduardo Torres Cuevas, Tomás Fernández Robaina, Alejandro de la Fuente, Yesenia Selier, entre otros). La colaboración de los historiadores y otros intérpretes escenifica en *1912* un drama interno de voces y autoridades cuyas tensiones y efectos en el documental convendría analizar con más detenimiento en otro momento. En este sentido, *1912* no solo documenta un acontecimiento traumático de la historia, sino que registra también el surgimiento de nuevas interpretaciones, voces ligadas a sujetos sociales emergentes cuyos contrarrelatos conducen a la interrupción y desprogramación de las rutinas y los hábitos de rememoración o interpretación histórica normativa.

Hace unos años, cuando comenzó a editar la primera parte de *1912: voces para un silencio*, Gloria tenía claro el papel fundamental que debía cumplir la banda sonora en la reinterpretación histórica. Lo que seguramente todavía no podía prever era el debate que iba a suscitar una de las piezas musicales que usó, el rap del dúo Obsesión (Alexey Rodríguez Mola y Magia López) en su documental. Roberto Zurbarano (2012) ha notado lúcidamente cómo la voz de los raperos encarna en esta película la futuridad de una interpretación alternativa del pasado. Gloria Rolando había montado las voces de los raperos sobre los encuadres casi fijos de rostros silentes, interrogantes, de jóvenes negros de hoy. Los jóvenes raperos marcan una de las instancias de la compleja temporalidad del trauma y del trabajo de la memoria en esta importante obra de Gloria Rolando.

JULIO RAMOS: Felicitaciones por el estreno del tercer capítulo de *1912: voces para un silencio*.

GLORIA ROLANDO: El capítulo tres, y ya el final de esta aventura que incluye la única ficción que he hecho, *Raíces de mi corazón*, porque está basada también en una familia que arrastra el pasado de un personaje perteneciente al Partido Independientes de Color.

J. R.: ¿Qué te llevó a producir este complejo trabajo de revisión histórica? ¿Cómo se investigan los silencios y los olvidos de la historia en el medio fílmico?

G. R.: Primero tengo que remontarme a *Raíces de mi corazón*, donde se va rozando el hecho histórico a nivel de familia, a nivel individual y de memoria colectiva. Mi primer acercamiento al Partido Independientes de Color y a la masacre acontecida en 1912 nació de querer saber qué pasó con esas familias cubanas que quedaron rotas, vacías, al desaparecer muchos de sus miembros. Recuerdo haber tenido muchas conversaciones con la doctora Leyda Oquendo y ese era uno de los temas que más me conmovía: ¿cómo se habían sentido los negros cubanos en aquel momento?, ¿pudieron decir en alta voz, después, en el futuro, que mi abuelo o bisabuelo fue miembro del Partido Independientes de Color, con orgullo? Por eso partí de este acercamiento más personal. También porque son un misterio en la diáspora africana los silencios que existen alrededor de nuestras familias, de nuestro pasado, en el que a veces hay páginas de gloria, pero también hay otras tan dolorosas que es mejor olvidar. Yo creo que los negros contribuyeron al silencio por múltiples razones que se analizan luego en la obra documental, pero el dolor tiene que haber sido un elemento muy grande para convocar ese silencio y ese olvido voluntarios, porque no es lo mismo decir que mi abuelo fue mambí a decir que había sido miembro del Partido Independientes de Color.

J. R.: Aunque muchos de los Independientes de Color habían sido mambises y héroes de la guerra de Independencia...

G. R.: Esa es la gran contradicción. Después empiezo a escarbar en esa historia y surge el proyecto de *1912*. A ello se suma un acontecimiento fortuito: esta producción de *Raíces* se realiza entre 1999 y 2001, y dos años después Aline Helg viene con un pequeño presupuesto de la universidad donde estaba trabajando en los Estados Unidos a filmar una serie de entrevistas que necesitaba para sus trabajos docentes. Entrevistamos a Eduardo Torres-Cueva, a Tomás Fernández Robaina, a Silvio Castro, que ya tenía publicado su libro *La masacre de los Independientes de Color en 1912*, a Fernando Martínez Heredia. También tuvimos la posibilidad de ir a Oriente y contar con la ayuda de Concepción Portuondo, la hija de Serafín Portuondo Linares. Ella nos fue recomendando a algunas personas que debíamos ver, y ese fue el inicio de la aproximación al tema en la provincia oriental, para no solamente quedarnos con las opiniones de la zona occidental. Estas entrevistas son la base de *1912*.

J. R.: Los debates sobre la discriminación racial muchas veces registran la tensión entre la experiencia de la raza y una idea general de la cubanidad y de la nación. Por ejemplo, en tu documental pareciera que una de las tensiones que representó el movimiento negro en aquel momento histórico se debía a su intento de redefinir una idea discriminatoria o exclusiva de la cubanidad. ¿Cómo ves esta contradicción hoy día?

G. R.: En el documental, a lo largo de los tres capítulos, se evidencia que una de las cosas por la que ellos luchan es por incluir a todos los cubanos. Es un partido de negros y mestizos, pero en el segundo capítulo se habla de que ellos también admitían a personas blancas. El periódico *Previsión* está encabezado por una frase de José Martí y otra de Maceo. Ellos declaran que no son racistas y que buscan la integración. Para ellos esa idea estaba muy clara, pero para el ideal de la nación cubana era como un elemento discordante. Un historiador de Guantánamo que aparece en el capítulo primero dice que quienes habían creado parques y escuelas separadas en la sociedad fueron los mismos que acusaban a los Independientes de ser racistas... La gente, cuando pueda ver los tres capítulos, se dará cuenta de las contradicciones tan grandes que existieron alrededor del tema racial, que por supuesto persisten de una manera u otra en el presente porque son cosas no resueltas que se heredan de la historia. Pero precisamente visitando la historia es que uno puede entender muchas cosas del presente, porque eso no está desconectado. Somos un mismo pueblo que viene con una misma marcha.

J. R.: ¿Se discutió mucho tu documental en los foros que conmemoraron el año pasado el centenario del alzamiento y de la masacre de los Independientes de Color?

G. R.: Yo pienso que sí. No había terminado el tercer capítulo, pero se había exhibido el segundo, que fue lo que la gente más aceptó, sobre todo porque es más espiritual, más dado a conocer quiénes fueron estos líderes del Partido Independiente de Color. El cine tiene otras posibilidades distintas del libro que se enfoca en los hechos históricos. Yo me acerco a la boda de Estenez, uno de los líderes del partido, de una manera dramática pero a la vez hermosa, porque yo quería revelar esos aspectos. Es por el anillo de compromiso, que tiene la fecha grabada, que se sabe la fecha de su boda. Voy al Registro Civil y averiguo dónde se casó: en la iglesia del Ángel; y dónde estaba bautizado: en la parroquia de la Caridad del Cobre. Me voy por esos otros ángulos para presentar el matrimonio, ¿y a quién utilizo?, a Barbarito Díez con *Amor azul*, un danzón cantado. No me alejo de la época, pero le doy un cierto halo para que la gente imagine a esta pareja hermosísima, porque cuando tú trabajas con personajes que han sido tan satanizados, debes mostrar quiénes eran, qué pasó con ellos.

J. R.: Cuéntanos más sobre el trabajo de archivo. ¿Con qué otros materiales trabajaste?

G. R.: Me valgo de la literatura, de las músicas, de las entrevistas propiamente, de fotos, documentos y todos los titulares de prensa habidos y por haber. ¿Qué había que hacer con toda aquella investigación de materiales de archivo, de fotos?, cómo íbamos a editar todo aquello? Me di cuenta de que todo no cabía en un solo capítulo. Al inicio pensé en dos partes, el capítulo de introducción,

porque había mucha gente que no sabía ni quién era Juan Gualberto Gómez, ni Martín Morúa Delgado... Además, por un problema de respeto a esas figuras hacía falta ubicarlas en un contexto, hablar de la participación de los negros en la lucha por la independencia, o sea, ir paso a paso. Por eso el primero es un capítulo muy educativo, muy docente, pero no es así como se cuenta la historia de Cuba en las escuelas. La historia de Cuba se ha contado casi siempre sin color, y el documental está ubicando desde el inicio la pregunta por el color. Era necesario también contar qué pasó antes de la fundación del Partido Independientes de color, entre 1908 y 1910, y después de 1910 a 1912, tal vez con materiales que pudieran explicar la razón de un partido político de los negros a inicios de la república.

En ese proceso de investigación aparecen cosas como esta: yo estaba ya haciendo una revisión de todo y de pronto me encuentro en el periódico de los Independientes de Color unas décimas que hablan del partido. Se las llevé a un decimista nuestro, Emiliano Zaldilla, y él me dijo que era perfectamente cantable, y se cantó para la película. Esa es mi forma de darles voz a los Independientes, que tienen que hablar, a través de los textos que aparecieron en su prensa, las réplicas, las quejas y también esta canción que se convirtió en un *leitmotiv* en el primer capítulo.

J. R.: Varios de tus documentales anteriores movilizaban recursos de la investigación de archivo, pero aquí hay un trabajo distinto, por la variedad de los materiales y también por el asesoramiento de los historiadores como personajes o testigos en el documental. ¿Cuáles son los retos de este tipo de trabajo con los “expertos” o investigadores?

G. R.: Era la única forma de hacer el documental, pues contaba con pocos recursos. Sabía que no iba a poder introducir elementos de ficción, por ejemplo, escenas de los Independientes, porque eso requería actores, vestuarios, maquillaje de época. De entrada siempre pensé que iba a ser tremendo reto, pues tenía que ser un proyecto muy barato, que era ya muy caro para mí, de modo que lo dejé descansar. Primero hice *Nosotros y el jazz*, hice *Caimaneros*, y después volví a retomarlo. Fue un proceso que duró siete años, de 2003 a 2010.

J. R.: Tu trabajo de edición mezcla el material de archivo con las dimensiones más subjetivas, o incluso imaginativas, de la memoria.

G. R.: Sí, en todos los materiales ha habido que investigar, pero me gusta introducir un lenguaje espiritual, más cercano a lo que podría ser el mundo de los recuerdos. El capítulo primero, que es muy didáctico, también tiene momentos de gran espiritualidad, por ejemplo, cuando se escucha el himno nacional tocado en laúd en la escena de la muerte de Quintín Banderas, o el blues americano cuando se habla de los linchamientos.

J. R.: La música contribuye a la edición de los materiales del archivo...

G. R.: Cuando voy al cuarto de edición llevé la ubicación de cada melodía. Por eso las imágenes fluyen, porque van a la par de la música, y le doy mucho valor a eso. En este documental utilizo música tradicional, utilizo, por ejemplo, a María Teresa Vera para ambientar la escena cuando van a la guerra de Independencia; utilizo danzones tradicionales, a veces para identificar la República, La Habana; también algunos puentes musicales; utilizo el rap para dar voz a los más jóvenes. Yo siempre busco integrar, pero para lograr eso, desde que hago la investigación, estoy buscando dónde está el mundo sonoro de todo esto. Recuerda que mi formación es musical. En mi época de estudiante, entre los once y los dieciocho años, estudié en el conservatorio de música Amadeo Roldán de La Habana.

J. R.: EN 1912 aparecen unos jóvenes raperos que parecen ser una proyección del mundo afrodescendiente del futuro. ¿Cómo llegaste a ellos?

G. R. Exactamente. Tomasito Fernández Robaina dio hace muchos años un taller sobre la historia del negro en Cuba y dio este capítulo de los Independientes de Color. Y los raperos, al enterarse de esa historia y con el apasionamiento que Tomasito pone en sus conferencias, además, se preguntaban: “¿pero esto ocurrió aquí, en Cuba?, ¿cómo es posible que yo haya pasado por primaria, secundaria, universidad, conferencias y nunca nadie me ha hablado de esto?”. Yo utilizo ese rap para dar voz a los más jóvenes... introduzco un elemento moderno y le doy un poco de proyección. El documental se llama *1912: voces para un silencio*. El rap es la voz de las generaciones nuevas.

J. R.: Varios de tus documentales lo dejan a uno con la sensación de haber visitado un mundo dislocado por separaciones profundas, diaspórico, donde la música crea conexiones entre lugares y épocas distantes, pero a la vez muy próximas de la historia caribeña. Por ejemplo, me refiero a *Caimaneros* y a *Los hijos de Baragúa*, en los que exploras las migraciones entre las Antillas menores y Cuba. ¿Cómo llegaste al tema de las diásporas caribeñas?

G. R.: Yo llego a esos temas por la literatura. En el caso de *Los hijos de Baragúa*, está dedicado a George Lamming, a Nicolás Guillén, a Rex Nettleford. Yo empecé a viajar por el Caribe antes de haber ido al Caribe, y lo hice a través de la literatura. En *El castillo de mi piel*, la novela de George Lamming, uno de los párrafos de la novela te dice que la familia estaba desconectada... y de pronto tú llegas a Baragúa y te encuentras a los protagonistas de esa historia, y uno de ellos dice: “Miss Jones estaba con su abuela porque los padres estaban en Panamá, la familia desbaratada”.

J. R.: Ambas, *Caimaneros* y *Los hijos de Baragúa*, introducen una geografía caribeña que ha sido muy poco explorada en el cine, porque los recuerdos y la

música de los personajes se desplazan entre Barbados, Monserrate, las Islas Caimán, Panamá, Jamaica... Es un Caribe que cruza islas, lenguas, mapas imperiales.

G. R.: Es mi estilo, también, tomar un capítulo de la historia de Cuba a partir de su relación con el Caribe. Esa es la cosa, por ejemplo, esa migración aquí en Cuba en los inicios del siglo XX, alrededor del mundo azucarero, fue totalmente económica, en el central Baragúa, que era de la Baragúa Sugar Company, y que hoy día es el central Ecuador. La migración es el tema central de estas novelas que leo y después las revierto en estos documentales que mencionas.

J. R.: ¿Cuál fue tu primer trabajo sobre las migraciones?

G. R.: Lo primero que yo hice en los años ochenta fue *En la memoria*, con el director Santiago Villafuerte. Yo no dirigía todavía. Trabajé como asistente de dirección y guionista. El tema es el emigrante haitiano a Cuba en el mismo periodo que emigraron de las otras West Indies. Hice ese documental en el año 87 u 88. En esa zona de Camagüey, donde nosotros filmábamos, empecé a encontrarme con otro tipo de inmigrantes que se hacían llamar “los ingleses”. Yo pregunté quiénes eran los ingleses. Por supuesto, yo sabía que en Cuba había gente de Jamaica, pero se me quedó guardado el tema, y después de haber hecho *Oggun*, y de haber hecho un curso de posgrado dedicado a la literatura del Caribe (mi tema de investigación fue la migración caribeña) fue que retomé eso en *Los hijos de Baragúa*. Las novelas que yo me leí, *El compadre General Sol*, *Gobernadores del rocío*, *El castillo de mi piel*, que eran las que estaban traducidas al español, me llevaron a este tema fascinante de la migración. Fue así como surgió la idea de hacer *Los hijos de Baragúa*. En mi trabajo próximo quiero retomar nuevamente el tema de los haitianos.

J. R.: Hay un trabajo sensorial distintivo de tu estilo, un trabajo con los detalles de la vida material, por ejemplo, con el cuidado del cuerpo y la estilización de los elementos afro, en la comida, la corporalidad del baile, la música, que contribuye a intensificar el poder afectivo del recuerdo en esas geografías diaspóricas.

G. R.: Sí, a veces eso está en la misma filmación, la comida, el paisaje, la música... La música es un elemento fundamental en el Caribe. A veces está en la filmación misma, pero ya eso es un trabajo de edición; por ejemplo, dónde se colocan esas danzas, esas músicas. Lo que hice en *Los hijos de Baragúa* con la canción *Matilda* es un elemento casi de video clip. Son licencias que yo me tomo. En los documentales convencionales no se hace eso. Un documental comercial de la televisión pública es bien informativo... Como yo no trabajo para ningún mercado, trabajo por mi gusto, introduzco el tema de *Matilda*, y cuando quiero lo interrumpo para que la gente se presente, y después sigo con la canción. Lo integro, pero para lograr eso, desde que estoy haciendo

la investigación, estoy buscando dónde está el mundo sonoro de todo esto. Recuerda que yo soy música...

J. R.: En *Nosotros y el jazz* la música y el baile establecen conexiones entre el mundo afrodescendiente cubano y el norteamericano, lazos que habían sido cortados por la doble presión de la Revolución y del bloqueo.

G. R.: El contexto donde se desarrolla *Nosotros y el jazz* fue un momento bien especial en La Habana, un momento en que se empezó a bailar el jazz en las sociedades negras antes de 1959, cuando había una conexión muy fuerte con la cultura americana y el jazz era un componente importante. En esos años lo mismo se escuchaba a Benny Moré que a un clásico de la música universal, y ahí estaba el jazz. Se escuchaba en las vitrolas de las bodegas y los bares habaneros. Y estaba también ese lugar que se llama Two Brothers, que ahora no tiene ningún sabor, porque se escucha la misma música que se toca en otros lugares, pero en aquella época era un lugar de jazz. Ahí estaban los marinos que llegaban al puerto y ponían esa música. Los miembros de estas sociedades negras habaneras se enamoraron de aquella música, sin dejar de escuchar otros géneros. Recuerda que esa fue la época de oro del chachachá, se bailaba también danzón...

J. R.: La conexión con el mundo afronorteamericano aparece también en *The Eyes of the Rainbow*, sobre el exilio de Assata Shakur en Cuba, quien cuenta cómo a ella la transforma su exilio en Cuba, el contacto con la cultura cubana, la música, la espiritualidad afrocubana...

G. R.: Ya de otra manera... Es la historia de una luchadora política que llega aquí y se encuentra con todo ese *background* de la cultura afrocubana, y participa, y la siente. Por eso es que la introduzco a través de la coreografía del grupo de mi hermana, que es el que aparece cantando y en ocasiones bailando en el documental, *Vocal Baobab*.

J. R.: El baile aparecía en otras películas, pero aquí tiene una dimensión espiritual que va transformando y ampliando la idea reducida de la militancia que traía Assata Shakur. ¿Cuánto tiempo trabajaste con ella?

G. R.: Un año en la preparación del material, aunque ya la conocía desde antes, y fue quien me pidió que lo hiciera.

J. R.: Está filmada en un estilo distinto...

G. R.: Es más el estilo de *Oggun, un eterno presente*. Si comparas eso con *1912*, te percatas de que son lenguajes fílmicos diferentes.

J. R.: Volvamos a *1912*. Aunque sé que ha sido un proyecto realizado independientemente, me pregunto cómo fue recibido el documental en el Icaic.

G. R.: Nadie ha dicho nada. Nosotros ya hacemos las producciones y no nos sentamos a debatir. Eso fue en una época pasada, cuando había grandes debates

sobre la producción nacional e internacional. Acuérdate también de que el cine documental no llama tanto la atención... He recibido más comentarios de gente fuera del Icaic, pero nadie se ha dedicado a escribir mucho, excepto Roberto Zurbano, quien escribió sobre los dos primeros capítulos.

J. R.: Gloria, creo que eres de las pocas mujeres directoras con afiliación directa en el Icaic.

G. R.: Bueno, está Marina Ochoa, están Lourdes Prieto, Lourdes de los Santos, Marilyn Solaya, Lisette Vila, que pertenece al Proyecto Palomas, auspiciado por el Icaic. Lo que pasa es que no hay un movimiento de mujeres dentro del Icaic. Hemos navegado muy solitas, apoyándose cada una como ha podido.

J. R.: ¿Qué antecedentes reconoces como directora negra?

G. R.: Como antecedente, Sara Gómez, a quien yo no conocí personalmente, porque yo entré en 1976 y ella murió en el 74.

J. R.: ¿Conocías las películas de Sara Gómez?

G. R.: *De cierta manera.* Las otras películas empecé a verlas cuando quise hacer un documental sobre ella. No lo pude hacer en ese momento porque no tenía el apoyo, porque esta idea de cine independiente, del que yo soy una de las pioneras, no se entendía muy bien en los años 1989 y 1990.

J. R.: ¿Piensas retomar ahora el proyecto de película sobre Sara Gómez?

G. R.: No. Lo mejor que me pasó a través del proyecto de Sara fue conocer su obra y a alguna de la gente de su generación con la que ella se vinculó: Pedro Pérez Sarduy, Eugenio Hernández Espinosa, Nancy Morejón, Gladys Ergue, Inés María Martiatu. Eso fue lo que me ayudó a entender un poco más este movimiento de intelectuales afrodescendientes, porque me sentía ya no solamente aislada como mujer sino también como negra. Yo había trabajado con Sergio Giral en *Maluala* en el año 1979 como asistente de dirección. Después trabajé bastante con Rigoberto López, quien fue el último director con el que estuve como asistente. Con él hice *Barrio chino*, *El viaje más largo*, *Mensajero de los dioses*, un documental sobre los catalanes y otro sobre el último mambí en la zona occidental. Eso me acercó al tema afro. Después de *Mensajero de los dioses* hice *Oggun, un eterno presente*.

J. R.: ¿Y entonces también tomas el rumbo de las producciones independientes?

G. R.: Sí, *Oggun* lo hice con Video América en el año 1990, y terminé en 1991. Fue una coproducción del Icaic con Video América, la única opción que encontré para hacer ese documental porque en el Icaic no tenía cabida, no interesaba. Además, en celuloide iba a ser muy difícil. Yo he hecho mi obra en video. Hay que tener en cuenta que la entrada de la tecnología de video les proporcionó a personas como yo la opción de salir del celuloide. Aunque otros lo consideren

un medio menor, fue mi medio para poder expresarme. He estado muy conforme y tranquila con esto, porque hay que ser realista: o te quedas con estos temas adentro, y con ese deseo, y mueres y te secas por dentro, o te adaptas y echas para adelante. Ahora estoy tratando de buscar el apoyo del Icaic para retomar el proyecto sobre los haitianos.

J. R.: ¿Cómo y cuándo creaste el grupo de producción Imágenes del Caribe?

G. R.: Lo inventé con amigos míos, como por ejemplo, Juan Demósthene, el sonidista; Melvin Díaz, quien trabajó conmigo como editor de *Oggun*; Gilberto Martínez, que era mi esposo, de efectos especiales, y era del Icaic, y después fue mi camarógrafo; y también mi hermana me ayuda con los arreglos musicales de los cantos tradicionales. Eso es el grupo Imágenes del Caribe. El grupo se forma en 1994 o 1995, y aparece en los créditos desde *Los hijos de Baragúa*.

J. R.: ¿Cuáles son las dificultades que enfrenta hoy día la producción independiente en Cuba?

G. R.: Los recursos. Yo me demoro muchísimo en asegurarlos.

J. R.: ¿Cómo se recaudan fondos?

G. R.: Yo pertenezco a una generación no muy avispada para buscar financiamiento. Los más jóvenes van y tocan la puerta de una embajada. Yo soy más conservadora, no conozco los mecanismos ni las becas que se ofertan. No tengo las conexiones que tienen ahora los jóvenes, por eso mis procesos de producción son más angustiosos. El financiamiento sale de las poquitísimas veces que voy a los Estados Unidos, más allá de personas que me ayudan económicamente con mis proyectos. He viajado muy poco a Europa y a los Estados Unidos. Hay limitaciones, siendo una cubana que vive aquí.

J. R.: ¿Cómo define el Estado el trabajo de ustedes? ¿Existe la categoría reconocida de *persona jurídica* o de empresa autónoma del Icaic?

G. R.: Nosotros no somos una empresa, ni tenemos oficina. ¡No te das cuenta de que somos yo y mis sueños! Aglutino a amigos que me ayudan, porque antes hacía las investigaciones, pero ahora no puedo dedicar tantas horas a la biblioteca; tengo que buscar a alguien que me ayude. En la medida en que los temas han ido complejizándose, me he ido apoyando en las investigaciones que han hecho otras personas.

J. R.: ¿Hay una discusión organizada ya sobre cine independiente? ¿El Estado tiene categorías para reconocer el trabajo y esta forma alternativa de hacer cine?

G. R.: No. En la última asamblea de balance del Icaic, a principios de este año, el presidente planteó que había que buscar una forma para organizarnos mejor, precisamente porque, después que tú haces las obras en cualquier género, el problema es cómo las distribuyes. Ahora mismo yo no tengo nada en mis manos,

ni una cámara, pero sí tengo terminadas once películas. Realmente, yo he hecho el cine que he querido y esa ha sido mi mayor satisfacción.

J. R.: ¿En qué proyecto estás trabajando ahora?

G. R.: El proyecto en el que estoy trabajando ahora tiene como título de trabajo REEMBARQUE y es un documental de corte histórico que narra la experiencia de la migración haitiana en Cuba en los inicios del siglo XX, fenómeno que se da alrededor de la industria azucarera. Es la migración de la gente del caribe francófono y anglófono, completando el ciclo de caimaneros, los jamaicanos, barbadenses, y creo que todo es el gran enlace de Cuba con el resto del Caribe. Es una producción del Icaic, mi primer documental como directora producido por el Icaic.

Obras citadas

- Castro Fernández, Silvio. *La masacre de los Independientes de Color en 1912*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2002.
- Fernández Robaina, Tomás, “Importancia de la fundación del Partido Independientes de Color y la amplitud de su programa”, *La Jiribilla*, enero 2012.
- Fowler, Víctor. “Desafíos, problemas, interpretaciones, caminos nuevos...”, *La Jiribilla*, 582, julio 2012.
- Meriño Fuentes, María de los Angeles. *Una vuelta necesaria a mayo de 1912: El alzamiento de los Independientes de Color*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- Portuondo Linares, Serafín. *Los Independientes de Color*. La Habana: Ministerio de Educación, 1950.
- Ramos, Julio. “Las paradojas del cine independiente en Cuba: entrevistas a Fernando Pérez, Dean Luis Reyes y Claudia Calviño”, *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual*, núm. 8, octubre 2013.
- Ramos, Julio, “El archivo de Guillén Landrián: cine, poesía y disonancia”, (en dossier especial dedicado a Nicolás Guillén Landrián), *La Fuga. Revista de Cine*, septiembre 2013.
- Rancière, Jacques. *Film Fables*. Trad. E. Battista. Berg: Oxford, 2006.
- Zurbano, Roberto, “1912: voces para un silencio, un grito de alerta para el siglo XXI”, *AfroCubaWeb*, 4 de diciembre de 2012.