

INMIGRACIÓN, RACISMO Y SUEÑITOS EN EN UN BARRIO DE NUEVA YORK (*IN THE HEIGHTS*, 2021). UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICO-CULTURALISTA AL NÚMERO MUSICAL *PACIENCIA Y FE*

Óscar Palomares Navarro

Resumen: Como cualquier manifestación cultural, el cine musical clásico estadounidense se desarrolló en unas coordenadas sociales e históricas concretas. Pero, históricamente, este género ha excluido la representación de realidades como las desigualdades socioeconómicas relacionadas con el paradigma racista hegemónico desde el que se piensa la diversidad cultural. Las nuevas fórmulas del cine musical introducen dichas coordenadas sociales, históricas y culturales. El presente artículo se centra en cómo *En un barrio de Nueva York (In the Heights, 2021)*, y particularmente el personaje de la Abuela Claudia y su número musical *Paciencia y fe*, plantea dinámicas de apropiación de las fórmulas genéricas del musical, mostrando discursos de resistencia asociados a temas como la migración o el racismo.

Palabras clave: cine musical, análisis fílmico, semiótica, migración, racismo.

Immigration, racism and *sueñitos* in *In the Heights* (2021). A semiotic-culturalist approach to the musical number *Paciencia y fe*

Abstract: As any cultural manifestation, classic American musical movies were developed in specific social and historical coordinates. However, historically, this genre has excluded the representation of realities such as socio-economic inequalities related to the hegemonic racist paradigm from which cultural diversity is thought. New musical movies' formulas are introducing these specific social, historical and cultural coordinates. This paper focuses on how *In the Heights* (2021), and particularly its character of Abuela Claudia and her musical number *Paciencia y fe*, raises dynamics of appropriation of musical genre's formulas, showing resistance speeches related to topics such migration or racism.

Key words: musical films, film analysis, semiotics, migration, racism.

UN LOCALISMO HOLLYWOODIENSE

Sentarse en la butaca frente a una película musical supone un acto de fe. Primeramente, el público ha de firmar un pacto tácito que ponga en suspensión las habituales convenciones de verosimilitud: que el verso cantado sustituya a la palabra hablada supone un desafío para la espectadora descreída. Existe, no

Data de recepció: 14 de juliol de 2022 / Data d'acceptació: 26 de juny de 2023.

obstante, una segunda implicación del referido acto de fe, a saber, la suposición de que el cine musical estadounidense se ha inventado a sí mismo como género alejado de las realidades cotidianas, desde un paradigma de evasión alejado del día a día de sus espectadores.

Como cualquier manifestación cultural, la fórmula genérica del musical ha de entenderse como un localismo particular, propio del cine estadounidense, y más particularmente del sistema de estudios hollywoodiense. No significa esto que no existan fórmulas cinematográficas musicales, siempre en plural, en otras cinematografías del mundo, pero todas ellas han de contemplarse, como la fórmula norteamericana, en tanto que manifestaciones culturales contextualmente situadas.

Según la ya clásica aproximación a la generificación propia del cine de estudio estadounidense planteada por Altman (2000), quien postula una clara deuda del cine musical con respecto al teatro musical de Broadway, se considera que el componente innovador de la fórmula cinematográfica del musical clásico radica en la capacidad de conjugar “un elevado nivel de identificabilidad semántica y un elevado nivel de estabilidad sintáctica” (Altman, 2000, 129). En otras palabras, la articulación simultánea de los elementos constructores de significado y los elementos de referencia sintáctica audiovisual supondría la quintaesencia del funcionamiento de los números musicales, cuestión con la que se muestra de acuerdo Chion al señalar que la palabra, el canto, el instrumento y la danza unen sus fuerzas desde un autorizado margen de irrealidad que permite a la música existir en el corazón del filme (Chion, 1997, 291-292).

La historicidad particular del musical hollywoodiense (Feuer, 1993) se conjuga con su aproximación a los códigos estéticos de otras disciplinas plásticas, concretados en elementos como el cromatismo, la luz, el decorado, el vestuario o la composición coreográfica. Una aleación de esta guisa no se distinguiría de las artes escénicas de no ser por las posibilidades propias de la óptica cinematográfica, entre las cuales pueden destacarse “el sentido dinámico que confiere al espacio, amén de su capacidad máxima para la estilización” (Munsó Cabús, 1996, 3). Así, “lo musical” ha de aquilatarse no únicamente como un género cinematográfico caracterizado por la palabra cantada, sino también como una categoría estética con unas convenciones plásticas determinadas.

Estas convenciones estéticas son cronotópicas, es decir, condensan rasgos espacio-temporalmente situados, asociados con sus contextos de creación y desarrollo. De esta manera, aunque los géneros cinematográficos hollywoodienses se hayan vendido frecuentemente como universales, no son más que un modelo localista y muy particular, permeable a la metamorfosis histórica. Por ello, los filmes musicales actuales, pese a compartir un sustrato común con los de hace media centuria, han de entenderse como fruto del entrecruzamiento

entre viejas convenciones y nuevas propuestas, siempre plurales, pues la vindicación de las subjetividades característica de la posmodernidad imposibilita esbozar un sendero único.

Una de tantas subjetividades es la de Lin-Manuel Miranda, creador neoyorquino descendiente de migrantes puertorriqueños que irrumpió con sus historias sobre las tablas de Broadway, para arribar después al medio cinematográfico. La vuelta al mundo de *Hamilton* (2020) aconteció en forma de teatro filmado, pero *In the Heights* (2021) supone una adaptación con los recursos propios del séptimo arte. El largometraje, dirigido por Jon M. Chu a partir de un guion de Quiara Alegría Hudes, una de las responsables del libreto teatral, cuenta con Miranda como uno de los productores y responsables de la música, reservándose también para sí un pequeño papel actoral.

El principal objetivo de este estudio será la aproximación, desde el análisis fílmico semiótico-culturalista, al personaje de la Abuela Claudia y, más pormenorizadamente, al número musical *Paciencia y fe*, considerado por los responsables de la película como el corazón de *En un barrio de Nueva York* (Lee, 2021, s/n). Este análisis se concretará mediante el examen de los sistemas de hiperformalización objetual, entre los que se encuentran la iconografía, la fotografía, la iluminación, el cromatismo y el sonido (García Pérez, 2006, 173-186), sin orillar una mirada holística y crítica que desentrañe la relación entre vehículo fílmico y mensajes culturales (Hill y Church Gibson, 2000). En el acápite final, se planteará una discusión en torno a la hipótesis principal: la manifestación fílmica analizada bebe de recursos propios del musical clásico, pero introduce el tratamiento de realidades sociales como la inmigración o el racismo, intrínsecas a la sociedad norteamericana pero habitualmente negadas en ficciones construidas desde un discurso hegemónico que, en última instancia, invisibiliza la diversidad cultural (Ramírez Goicoechea, 2011, 582).

ABUELA CLAUDIA: UNA HISTORIA DE MIGRACIÓN

Aunque la presencia del personaje de la Abuela Claudia en el filme es reducida, ello no menoscaba su potencial argumental y simbólico. Tal y como indica Usnavi, protagonista que hace las veces de narrador: “Abuela Claudia never had kids, so she adopted the whole block as her own. Adopted our *sueñitos* too” [00:18:39-00:18:46]¹. Él mismo, huérfano de padres, vive en casa de la Abuela Claudia, a pesar de no unirles ningún parentesco biológico, y la hace partícipe

¹ Las citas al texto fílmico son transcripciones literales de la versión original, disponible en HBO Max. La indicación temporal, en formato [hh:mm:ss], toma como referencia inicial la variante de la introducción de Warner Bros. creada para la película.

de su sueño de retornar a la República Dominicana con el objeto de rehabilitar y reabrir el bar de su padre. Pese a sus reticencias, la Abuela Claudia accede a viajar con él solamente si pueden llevarse consigo a Sonny, a quien Usnavi emplea en su bodega, cuya situación es crítica tanto por su padre alcohólico como por su condición de inmigrante irregular.

La Abuela, a quien todo el barrio se refiere empleando este término en español, desvela que migró con su madre, a quien compara con Usnavi por su incansable empeño en trabajar para ver cumplido el sueño de regresar al país de origen, al tiempo que se pregunta si cuidó de su comunidad: “I took care of my community, no?” [00:26:28-00:27:53]. Usnavi no duda en aseverar que así ha sido, confirmación materializada en la secuencia de la fiesta en casa de los Rosario [01:03:36-01:12:36]: los principales personajes se reúnen en torno a una mesa repleta de platos tradicionales cocinados durante días por la Abuela Claudia, no sin antes disfrutar de un bolero², mientras el señor Rosario toca el güiro y la Abuela Claudia las maracas, instrumentos asociados a la música tradicional. Esa misma noche, tras el apagón eléctrico sufrido por el barrio de Washington Heights, acudirán, todos ellos, a refugiarse en casa de la Abuela Claudia.

Las puntuales apariciones del personaje se desvelan plagadas de pequeños detalles que convierten a la Abuela Claudia en la representación de la herencia cultural: desde la sugerencia a Usnavi de utilizar leche condensada, como hacía su madre, para preparar el café con leche tras estropearse el refrigerador de la bodega hasta la emoción que muestra al verlo luciendo la gorra de su padre en la velada festiva, pasando por su devoción por los boleros, su heredada costumbre de jugar a la lotería o su esmero al preparar platos caseros típicos de su terruño. Emerge como singular botón de muestra una conversación que mantiene con Nina Rosario, joven de la comunidad que se siente sola y fuera de lugar estudiando en Stanford [00:19:01-00:19:47]:

ABUELA CLAUDIA: Ay, hija, yo sé... Mira, when my mamá came from Cuba, ¡ay, Dios mío! She felt like one tiny grain of sand from the beaches we left behind.

NINA: What did she do?

ABUELA CLAUDIA: She bought a winter coat and a pair of velvet gloves. Her hands were cracked from the cleaning fluids, but the gloves hid that. We had to assure our dignity in small ways. That’s why these napkins are beautiful. That’s why my mother’s gloves were beautiful. Little details that tell the world we are not invisible.

² El nombre de la cantante ficticia que figura en el vinilo es el de Edmunda Claudio, la Abuela puertorriqueña de Miranda, niñera de su padre y, tras mudarse a Nueva York, de Lin-Manuel Miranda y de su hermana. En ella se inspira el personaje de la Abuela Claudia.

Este diálogo toma como referencia las servilletas bordadas a mano que pertenecieron a la difunta madre de Nina, servilletas que la Abuela Claudia quisiera limpiar en la nueva tintorería del barrio, aunque cambie su intención a causa del abusivo precio del servicio. *En un barrio de Nueva York* habla del legado y de la memoria, de las gentes humildes expulsadas del barrio por los desmesurados alquileres resultantes del fenómeno de gentrificación y, sobre todo, de la trascendencia del sentido de comunidad cuando una se encuentra en un lugar que no le dejan sentir como suyo.

Para entender mejor al personaje, resulta oportuno ofrecer algunas pinceladas relativas a su contexto. Según testimonian los versos de *Paciencia y fe*, Claudia llegó a Nueva York en el año 1943, procedente desde La Víbora, un barrio de La Habana. Era por aquel entonces una niña que viajó junto a su madre en busca de trabajo y huyendo de la pobreza. Este perfil migrante se corresponde con el de muchas mujeres latinoamericanas que fueron pioneras, tal y como plantea Sánchez Molina (2005, 61) para las mujeres salvadoreñas que ocuparon el nicho laboral estadounidense del servicio doméstico a mediados del siglo pasado, mujeres que lucharon por prosperar, topándose con el racismo de una sociedad cuyas oportunidades no estaban pensadas para las inmigrantes de habla hispana. Varias investigadoras han reseñado cómo la feminización de algunas corrientes migratorias contemporáneas ha derivado en la articulación de cadenas globales del cuidado (Pérez Gañán y Neira Molina, 2017, 59): madres de familia obligadas a migrar y a incorporarse al nicho laboral de los cuidados domésticos, confiando el cuidado de sus propias familias, las cuales solían permanecer en sus países de origen, a otras parientes femeninas, predominantemente a sus madres. Se habla así de la figura de la abuela como cuidadora y criadora de nietos, construyéndose dicho rol desde “la creación de necesidades de servicios de proximidad y de cuidados que trajo consigo la globalización y la crisis de cuidados” (Díaz Gómez y Marroni, 2017, 266).

Si bien no es este el caso de la Abuela Claudia, pues se encuentra en el país de destino y no cuenta con familia biológica, se refirió más arriba cómo adopta, en palabras de Usnavi, los *sueñitos* de todos quienes la rodean, movida por el empeño de cuidar de su comunidad. Aunque no ha de caerse en el riesgo de excluir a las mujeres migrantes como agentes productores en el terreno de lo económico (Gregorio Gil y González Torralbo, 2021, 46), gran parte de los estudios sobre migraciones desde una perspectiva de género invitan a contemplar la ética del cuidado, asociada frecuentemente a las mujeres, como elemento clave en la articulación de las redes migratorias transnacionales (Newland, 2006), importantes tanto a la hora de mantener el contacto con la sociedad de origen como para establecer redes de apoyo en la sociedad de destino. Si bien la Abuela Claudia fue agente productor económico, pues *Paciencia y fe* recoge

la labor que tanto ella como su madre desempeñaron como sirvientas en el Upper East Side, el discurso fílmico subraya su condición de proveedora de cuidados de su comunidad.

Y esta comunidad se concreta en el barrio de Washington Heights. No se han desarrollado estudios que contemplen específicamente las trayectorias de los migrantes cubanos que escogieron este lugar de destino, si bien existen aproximaciones a la migración cubana a los Estados Unidos sensibles a dimensiones como el género o la racialización de los sujetos migrantes (Arbolea Cervera, 2013; Aja Díaz, 2014; Valido Alou, 2017), junto con otras que fijan su atención en la mayoría migrante dominicana asentada en dicho barrio (Dicker, 2006; Duany, 1993). Rechazando el paradigma de la completa asimilación cultural y resituando el foco sobre el mantenimiento de prácticas culturales de diversa índole, apuntan la necesidad de trascender la dimensión puramente económica de la migración para abordar el modo en el que una comunidad como Washington Heights “define, afirma y expresa su identidad híbrida mediante la cultura popular, especialmente a través del lenguaje diario, la comida, la música y la religión” (Duany, 1993, 416). Por estas investigaciones desfilan sujetos tridimensionales que continúan hablando español y que regentan negocios como tiendas, agencias de taxi o restaurantes, al tiempo que experimentan la segregación racial en sus propias carnes. Muestran también cómo sus expectativas, más allá de los confines del barrio, podían resumirse en una simple oración: “Por las mañanas, la mayoría de los residentes toma el subway para trabajar en el centro de Manhattan y regresa por las tardes a Washington Heights” (Duany, 1993, 393). Este es el caso de Claudia, quien se desplazaba en metro al Upper East Side, acomodado vecindario del distrito de Manhattan, para trabajar como asistente. Y, en esta línea de metro, la Abuela canta su vida.

PACIENCIA Y FE: FORMA Y SIGNIFICADO DEL RELATO MIGRATORIO

Mucho antes del número musical [01:23:05-01:27:50], se pronuncia por vez primera la exclamación “¡Paciencia y fe!” cuando la Abuela Claudia compra su habitual boleto de lotería en la tienda de Usnavi [00:04:24-00:04:25]. Dicha expresión, según recoge la letra de la canción, solía pronunciarla su madre frente a las condiciones adversas que vivieron tanto en Cuba como a su llegada a los Estados Unidos: paciencia para soportar los reveses de la vida, y fe en que las cosas mejorarán pronto.

Al comenzar a escucharse la letra de la canción, se presenta una transición desde el dormitorio de la Abuela Claudia hasta unas escaleras de acceso al metro,

por las cuales avanza la Abuela al tiempo que se lamenta del extremo calor. Ya dentro de un vagón de metro en movimiento, Claudia comenzará a recordar su infancia en La Víbora (“It was hotter at home in La Víbora...”), momento en el que se obra la magia propia del musical: junto con el sonido de unas bombillas que titilan, momentáneos fundidos a negro permiten el tránsito hacia esos recuerdos en tierras cubanas. El número musical tiene una temporalidad del relato inserta en sí mismo, pues acontece a modo de analepsis onírica que jugará frecuentemente con el contraste espacio-temporal, el cual se verbaliza en tres niveles: Cuba/Estados Unidos (país), La Habana/Nueva York (ciudad) y La Víbora/Washington Heights (barrio).

Incluso antes de que estos recuerdos se presenten visualmente, Cuba ya se deja escuchar. Si bien la tenue base instrumental del inicio respeta una orquestación de cuerda frotada y piano, pronto los arreglos musicales comienzan a incorporar instrumentos y sonidos propios de la música tradicional cubana. Por un lado, destaca la presencia de los vientos metales, como la trompeta y el trombón, y de la familia de viento madera, representada por instrumentos como el saxofón, la flauta o el piccolo. Se añaden las cuerdas, en sus tres variantes: cuerda frotada, resaltando el violín; cuerda percutida, concretada en el piano; y cuerda pulsada, como la guitarra. Sin embargo, no tardan en detectarse interesantes variaciones: el piano toca un son montuno, el bajo percute a ritmo de tumbao y los vientos juegan entre contraarmonías y una sonoridad propia del jazz latino. La guitarra resulta ser un tres cubano, instrumento cordófono que deviene acompañamiento principal de la intérprete vocal en varias estrofas, y las maracas sobresalen entre la percusión, escuchándose también tumbadoras y bongós. Por lo demás, se incorporan sonidos de la diégesis fílmica, como la apertura de las puertas de metro o las palmadas de los bailarines, para reforzar los golpes instrumentales.

Más allá del sonido, que se corresponde con la instrumentación referida y la voz cantada, otro de los sistemas de hiperformalización objetual que mantiene constantes dignas de reseñarse es el de la iconografía o iconicidad actancial/objetual. La interpretación de Olga Merediz, quien ya encarnó a la Abuela Claudia en la producción de *Broadway* (2008-2011), resulta verdaderamente meritoria no únicamente en lo que respecta a la cuestión vocal y a la respiración, sino también por el recorrido emocional que experimenta el personaje. Hemos de sumar a ello que Merediz, actriz y cantante nacida en Cuba que emigró a los Estados Unidos a los cinco años de edad, tenía 63 años cuando la película comenzó a rodarse en 2019, mientras que superaba por poco la cincuentena cuando se estrenó el musical teatral. Por ello, se aplican recursos como el maquillaje o la peluquería para envejecerla dos décadas, según lo requiere el personaje. El valor del resultado conseguido radica en que la edad parezca natural, gracias también

al gran trabajo físico de Olga Merediz, quien carga el peso sobre una de sus piernas al andar y encorva ligeramente la postura, materializando así el peso de los años.

Influyen igualmente en la concreción objetual del personaje algunos pequeños detalles que lo dotan de personalidad propia, destacando el vestuario: en la escena musical, la Abuela Claudia luce un sencillo vestido de fondo azul con estampado de motivos florales, en la línea de las batas que lleva durante el filme, acompañado por escasos pero significativos complementos. Además del bolso de piel, los pequeños pendientes de aro y la medallita de la Virgen al cuello, señal de devoción religiosa, el reloj de pulsera sería una de las pertenencias que heredó de su madre, mientras que la pequeña pulsera de abalorios se trataría de un regalo de los niños de la comunidad, según explica Mitchell Travers, responsable del diseño de vestuario (Lee, 2021, s/n). De esta manera, se unen la herencia materna y el legado de una comunidad que ha crecido gracias a ella.

Todo ello puede ser captado por el espectador gracias a una cuidada fotografía que respeta una premisa básica: la Abuela Claudia es el corazón de *Paciencia y fe*, y por ello atesora para sí todos los primeros planos y planos medios cortos, siendo contadas las ocasiones en las que no aparece en el campo visual. Esto sucede principalmente en aquellos momentos que incorporan movimientos coreografiados de carácter grupal, pues el número cuenta con un ballet compuesto por varias decenas de bailarines. El vestuario de los mismos permite aquilatar la existencia de dos tipos de individualidades, respetándose en ambos casos los tonos neutros del blanco roto y el beis en sus prendas. Los bailarines que aparecen en escena tras el titileo de las bombillas eléctricas ya referido (ilustración 1) van vestidos a la manera cubana: ellas con pañuelo a la cabeza, blusa con volante superior y bajo de encaje, y falda larga fluida, en tejido de algodón o hilo; ellos con sombrero panamá o de paja toquilla, camisas de manga corta y pantalón largo. A nivel de ambientación, la estrofa que comienza a mostrar sus recuerdos infantiles en *La Víbora* no únicamente supone el cambio de los pasajeros por un cuerpo de baile de perfil racializado vestido a la cubana, sino que los anuncios de las paredes se convierten en imágenes de palmeras y otras plantas tropicales.

Interesa señalar, en relación a la composición coreográfica de los bailarines ataviados a la moda habanera, la plasticidad redonda y expresiva de sus movimientos, que conjugan danza contemporánea con toques de salsa y mambo. Cuando la Abuela Claudia canta a los pájaros con los que jugaba de pequeña (“I chase the birds in the plaza”), una de las bailarinas mueve sinuosamente sus brazos, imitando los movimientos de una de estas aves (ilustración 2), siendo el pájaro una potente metáfora visual que persiste a lo largo del número.



Ilustración 1. La Abuela Claudia (Olga Merediz) rodeada por el cuerpo de baile cubano en el interior del subway neoyorquino. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.



Ilustración 2. Una de las bailarinas emula el movimiento de las aves. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.



Ilustración 3. La Abuela Claudia rememora el cielo estrellado de su Cuba natal. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.

También lo son la religiosidad y el lamento, como atestiguan algunos de estos bailarines al tomar la cabeza entre sus manos al tiempo que la Abuela refiere en su canción las penurias económicas de su infancia, rezando con la esperanza de su mejora. Esta ilusión conduce a otra potente y reiterativa imagen: las estrellas. Tras salir del primer vagón de metro, no solamente las bailarinas cubanas siguen a la Abuela Claudia, sino también una cálida luz amarilla que inunda las memorias cubanas: al entornar aquello de “¡Ay, mamá!, so many stars in Cuba...”, la Abuela extiende sus manos y mira al cielo (ilustración 3), al tiempo que el cuerpo de baile cubano realiza ondulantes movimientos arropados por esa luz cálida.

En este orgánico número musical, en el que fotografía, iluminación, cromatismo y coreografía van de la mano, la realidad neoyorquina es representada de manera muy diferente. El pareado del verso anterior, “En Nueva York we can’t see beyond our streetlights!”, se concreta en la aparición de la segunda mitad del cuerpo de baile, cuyo vestuario mantiene los tonos neutros, aunque los bailarines lucen indumentaria a la estadounidense: ellos llevan boinas y sombreros, camisas o polos por dentro del pantalón, cinturón y pantalón largo; ellas exhiben un tocado y un vestido con falda plisada en largo por la rodilla y silueta en línea A. En su primera aparición, se escucha el sonido del encendido del alumbrado y ellos suben a las farolas (ilustración 4), arqueando el brazo que les queda libre, pose que remite al célebre número musical *Singin’ in the rain* de Gene Kelly en la película homónima (ilustración 5). Entonces, la Abuela Claudia pronuncia una lamentación en clave comparativa: “Ain’t no Cassiopeia in Washington Heights, but ain’t no food in La Víbora”. Dicho contraste se refleja en clave lumínica: allá donde Cuba se corresponde con la cálida luz en tonos ámbar, las escenas acontecidas en el ámbito estadounidense vendrán caracterizadas por una fría luz azulada. Asimismo, frente a los movimientos redondos y fluidos de los bailarines cubanos, la actancialidad coreográfica del ballet estadounidense se caracteriza por una ejecución de movimientos definidos, cortantes y rectos.

La entrada al siguiente vagón, subrayada por el sonido de apertura de sus puertas, retorna al recuerdo de su infancia en La Víbora (“I remember nights...”). Recursos como el zoom de aproximación hacia el rostro de la Abuela, la imagen de las ventanas del metro mojadas por la lluvia o el fotograma de las mujeres doblando telas que cruzan por entre las columnas del metro (ilustración 6) se ven rematados por la decisión de migrar ante la ausencia de trabajo por parte de la madre de Claudia: “One day you say: ‘¡Vamos a Nueva York!’”. Al tiempo que la Abuela remarca la intensidad del momento con un sonoro golpe de manos, se enciende un cartel al fondo del vagón en el cual se lee “Welcome to New York”, elemento que intentan alcanzar con sus manos las ya mencionadas mu-



Ilustración 4. Los bailarines estadounidenses reproducen el conocido posado de Gene Kelly en *Singin' in the rain*. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.



Ilustración 5. Gene Kelly en el célebre número musical *Singin' in the rain*.

jeros cubanas (ilustración 7). Acto seguido, la Abuela sale de ese vagón y, en una nueva repetición del sufrido mantra de su madre, se observa cómo las cubanas golpearán las rejas de la estación, cual pájaros enjaulados, en un poderoso fotograma que cristaliza la dureza del proceso migratorio (ilustración 8).

La incorporación del trayecto migratorio en escena se traduce también en el predominio de la luz azulada asociada con Nueva York, así como en la mayor presencia del ballet estadounidense. En el relato de su llegada a nuevas tierras (“Fresh of the boat in America...”), elementos arquitectónicos como las paredes de ladrillo o los pilares de acero roblonados dotan de presencia a la estación de metro, al tiempo que sonoramente cobran significación los sonidos jazzísticos de los vientos, acompañando la explosión de movimientos de unos bailarines dispuestos escenográficamente entre maletas. A pesar de que la letra de la estrofa relata cómo fueron bienvenidas ella y su madre, los recursos visuales abonan una imagen diferente: una bailarina vestida a la estadounidense la invita a entrar en el siguiente vagón, pero la puerta se cierra estrepitosamente, algo que provoca el sobresalto de la Abuela. Durante la siguiente estrofa se muestra a Claudia cayendo en un asiento tras ser empujada por dicha bailarina, al tiempo que otras se aproximan amenazadoramente, coreando desafiantes advertencias (ilustración 9). Imprecaciones como “You better clean this mess!” o “You better learn inglés!” preceden, aderezadas con golpes del cuerpo de baile sobre las ventanas del vagón, a una pregunta: “Are you better off than you were with the birds of La Víbora?”.

La Abuela saldrá del vagón al tiempo que se observa, al fondo, a una bailarina vestida a la cubana que imita la pose de la Estatua de la Libertad, pasando a cantar su experiencia como asistenta en el barrio del Upper East Side. El montaje se mantiene muy respetuoso con el recorrido físico de su protagonista, quien avanza a paso lento pero decidido por el andén. Tal y como acontece durante todo el número, la cámara sigue a la Abuela Claudia desde sutiles movimientos de travelling. En los planos medios cortos y primeros planos frontales, la cámara se va retirando según ella avanza en su dirección. En cambio, en planos generales como el perfil que muestra a la Abuela caminando por entre mujeres cubanas que estrujan unas telas sobre sendos cubos, simulando las labores de las criadas cuando la canción se refiere a ellas (“So we cleaned some homes...”), se emplea el travelling lateral.

Tras aparecer en escena unas luminosas columnas amarillas, al son de las imponentes palmadas del grupo de bailarines estadounidenses, la Abuela Claudia alcanza una de ellas y reaparece en el vagón de metro en el cual empezó el número, rodeada nuevamente por los usuarios neoyorquinos. Supone esto una ilustración más del uso en clave estética de elementos cotidianos. Tanto es así que el final del número musical acontece en el túnel de salida del metro, pla-



Ilustración 6. Las bailarinas cubanas doblan sus telas por entre las barras del metro. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.



Ilustración 7. Las bailarinas cubanas intentan alcanzar el cartel de “Welcome to New York”. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.



Ilustración 8. La dureza del trayecto migratorio se materializa desde la imagen del pájaro enjaulado. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.



Ilustración 9. Una de las bailarinas estadounidenses amenaza a la Abuela Claudia. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.



Ilustración 10. El cuerpo de baile ocupa el túnel de acceso al metro, iluminado por los colores azul, blanco y rojo. Fotograma de *En un barrio de Nueva York*.

gado de grafitis, en el cual destacan unos arcos de luz creados por los focos colocados a ras de suelo, a modo de arcos fajones en relación a la bóveda de cañón del túnel. Tras unos emotivos versos en los que la Abuela Claudia interpela a su madre, señalándole que ha logrado sobrevivir en el aciago contexto neoyorquino, la protagonista lanza una pregunta, situándose visualmente entre la cálida luz cubana a sus espaldas y la azulada iluminación neoyorquina que se refleja sobre su rostro: “Now do I leave or stay?”. Después de recibir una silenciosa respuesta, mirando al cielo, la Abuela Claudia se gira y, desde un plano general picado, los bailarines se colocan en fila justo en el centro del túnel. Los arcos de luz se tornan azules, rojos y blancos, coincidiendo con los colores de la bandera cubana, también de la estadounidense (ilustración 10), mostrando

aquello que Duany denomina “identidad híbrida” (1993, 416), lo que supone ser de aquí y de allá, al tiempo que los bailarines se alinean en una representación del linaje que la precedió en su terruño.

Al cesar la música, la Abuela Claudia se dirige nuevamente hacia las escaleras de salida de la estación. Según anda pausadamente en esa dirección, el plano se abre mediante un zoom inverso de cámara, llegando hasta un plano general en el que asciende por las escaleras. Ya de nuevo en la habitación de Claudia, en ese hogar lleno de miembros de su comunidad, acontece su último aliento.

DISCUSIÓN: APROPIACIONES Y RESISTENCIAS CANTADAS

El plano detalle de una figurita de vidrio en forma de pequeño pájaro indica que la Abuela Claudia voló. La comunidad siente la pérdida como suya, materializándose su duelo en el número musical *Alabanza* [01:29:57-01:32:30]: a la vela encendida por Usnavi se une el llanto de Nina, quien comienza a cantar, a modo de oración, “Alabanza, doña Claudia, Señor”. La comunidad entona estas palabras, aderezadas con algunos “Paciencia y fe”, al tiempo que todos se congregan en la puerta de la casa, con velas prendidas entre sus manos. Es una forma de dar gracias a Dios por quien ha sido su guía, alguien a quien seguirán teniendo muy presente: en una de las pancartas de la manifestación en defensa de los derechos de los inmigrantes indocumentados se leerá “We’re Claudia’s dream” [01:37:06], y antes de comenzar *Carnaval del barrio*, número en el que toda la comunidad alza con orgullo las banderas de sus países de procedencia, Daniela se referirá a ella como su matriarca [01:43:04-01:43:15].

En una cajita recubierta de conchas, Usnavi encuentra el boleto de lotería que la Abuela compró al comienzo del filme, premiado con 96.000 dólares. En el boleto se lee, escrito a mano, “For Usnavi” [01:56:18-01:56:37]³. Al contrario de lo que planeaba, el joven no invertirá este dinero en regresar a la República Dominicana, sino en contratar a un abogado que pueda ayudar a regularizar la situación de su primo Sonny en el país. Usnavi reabrirá su bodega, ahora decorada con un mural que representa la playa en la que trabajaba su padre. En un rincón que reza “Paciencia y fe” en letras de grafiti, junto a dos Biblias y algunos cirios con la imagen de la Virgen, se dispone una fotografía en la que

³ Esto supone un cambio argumental significativo con respecto a lo acontecido en la producción de Broadway: la Abuela Claudia cerraba el número musical *Paciencia y fe* haciendo partícipe al público de su fortuna en la lotería. Informaba a Usnavi sobre dicho premio y acordaban dividirlo a partes iguales entre él, ella y Sonny, aunque la Abuela fallecía poco después.

aparece la Abuela [02:10:54-02:10:58]. Dicha instantánea descansa sobre una de las servilletas bordadas a mano por la madre de Nina, objeto que recuerda que las identidades resistentes pueden materializarse en los detalles más insospechados. El conjunto conforma un altarcito en memoria de Claudia, un recuerdo del impacto que las acciones de una persona, su legado, pueden tener en una comunidad.

Volviendo a *Paciencia y fe*, esta escena recoge por entero la trayectoria vital de la Abuela Claudia, una translación audiovisual de su trayectoria identitaria como migrante que incorpora en su discurso dimensiones como la pobreza o el racismo. Lejos de poder mantenerse el tan invocado divorcio entre el género musical y las realidades sociales no hegemónicas, se ha analizado aquí cómo los códigos estéticos de dicha fórmula localista son dotados, desde su apropiación y reinterpretación, de un nuevo sentido social cargado de humanidad, alejado de cualquier evasión. Entre referencias visuales a musicales clásicos y a emblemas estadounidenses, quizás la mayor resignificación se disponga en relación al espacio donde acontece la acción: el *subway* neoyorquino. La imagen fomentada por ficciones como *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin 1936), filme que se esboza una metáfora visual de montaje entre los alienados obreros que salen del *subway* y un rebaño de ovejas, se corresponde con la aproximación del antropólogo francés Marc Augé al metro y sus espacios como no-lugares (1998, 2000, 2009), en tanto que itinerarios impuestos por la alienación propia de las sociedades del capitalismo tardío. Serían espacios de paso, vinculados con las obligaciones de la sociedad de consumo, no pudiendo considerarse lugares antropológicos, esto es, “identificatorios, relacionales e históricos” (Augé, 2000, 58).

Y aquí está la mayor vindicación de *Paciencia y fe*, concretada en clave espacial: las vivencias cantadas de la abuela convierten el *subway* neoyorquino, y particularmente el itinerario que durante décadas emplearon miles de mujeres migrantes de origen latino par acudir a sus empleos como sirvientas domésticas en los barrios acomodados de la ciudad, en un lugar antropológico de pleno derecho. Transitando por el metro y sus andenes, Claudia canta la historia de su vida, su trayectoria migratoria, dotando así de identidad e historia a dichos espacios, personalizándolos y desbordándolos desde sus recuerdos. Una nueva voz se apropia culturalmente del espacio, logra que sus vivencias y su identidad invadan tanto una fórmula genérica cinematográfica tradicionalmente esquiva a la representación de la diversidad cultural y étnica como también un escenario, el *subway* neoyorquino, completamente instalado en el repertorio visual estadounidense. La clave de *Paciencia y fe* está en rescatar las identidades sociales negadas desde los códigos estéticos y los marcadores culturales que antaño se emplearon para perpetrar dicha negación.

BIBLIOGRAFÍA

- AJA DÍAZ, A. (2014): *Al cruzar las fronteras*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 291 p.
- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación, 332 p.
- ARBOLEYA CERVERA, J. (2013): *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 296 p.
- AUGÉ, M. (1998): *El viajero subterráneo: Un etnólogo en el metro*, Barcelona, Editorial Gedisa, 128 p.
- AUGÉ, M. (2000, ed. orig. 1993): *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 125 p.
- AUGÉ, M. (2009): *El metro revisitado. El viajero subterráneo veinte años después*, Barcelona, Editorial Gedisa, 138 p.
- CHION, M. (1997): *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 488 p.
- DÍAZ GÓMEZ, L., MARRONI, M^a da G. (2017): “Abuelas en la migración. Migración circular, servicios de cuidados y reunificación familiar en una localidad del occidente michoacano”, *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 151, 263-295.
- DICKER, S. J. (2006): “Dominican Americans in Washington Heights, New York: Language and culture in a transnational community”, *International journal of bilingual education and bilingualism*, 9, 6, 713-727.
- DUANY, J. (1993): “Quisqueya en el Hudson: La comunidad dominicana en Washington Heights”, *Ciencia y sociedad*, 18, 4, 373-428.
- FEUER, J. (1993): *The Hollywood Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 154 p.
- GARCÍA PÉREZ, M. (2006): *Semiótica de la descripción en publicidad, cine y cómic*, Murcia, Universidad de Murcia, 271 p.
- GREGORIO GIL, C., GONZÁLVIZ TORRALBO, H. (2012): “Las articulaciones entre género y parentesco en el contexto migratorio: más allá de la maternidad transnacional”, *Ankulegi. Revista de Antropología Social*, 16, 43-57.
- HILL, J., CHURCH GIBSON, P. (2000): *Film Studies: critical approaches*, Oxford, Oxford University Press, 248 p.
- LEE, A. (2021): “How ‘In the Heights’ pulled off its most moving, ambitious musical number of all”, *Los Angeles Times*, s/n. En: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-06-11/in-the-heights-breakdown-of-paciencia-y-fe>.
- MUNSÓ CABÚS, J. (1996): *El cine musical. Hollywood, 1927-1944*, Barcelona, Royal Books, 424 p.
- NEWLAND, K. (2006): “Las redes migratorias como recurso de desarrollo: más allá de las remesas”, en: Blanco F. de Valderrama, C. (Ed.), *Migraciones. Nuevas movilizadas en un mundo en movimiento*, Barcelona, Anthropos, 57-90.

- PÉREZ GAÑÁN, R., NEIRA MOLINA, A. (2017): “Las abuelas de la migración. Cuidados, reciprocidad y relaciones de poder en la familia transnacional”, *Migraciones. Publicación del Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones*, 41, 55-77.
- RAMÍREZ GOICOECHEA, E. (2011): *Etnicidad, identidad, interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 672 p.
- SÁNCHEZ MOLINA, R. (2005): “Mandar a traer”: *Antropología, migraciones y transnacionalismo. Salvadoreños en Washington*, Madrid, Editorial Universitas, 190 p.
- VALIDO ALOU, A. M. (2017): “Las relaciones migratorias entre Cuba y Estados Unidos: incidencia en América Latina”, *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, 117, 197-218.