



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

En la Otra Isla: Exclusión y revolución en la obra documental de Sara Gómez (Cuba, 1968)

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Lic. Eduardo Elias Gómez

TUTOR PRINCIPAL
Dr. Álvaro Vázquez Mantecón
Universidad Autónoma Metropolitana

TUTORES
Dra. Aleksandra Jablonska Zaborowska
Universidad Pedagógica Nacional
Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, Julio 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos	2
Introducción.....	3
1. Sara Gómez: crítica, obra e historia.....	13
Crítica: De cierta manera de interpretar.....	14
Obra e historia: síntesis de una década	30
I 1959 – 1963	32
II 1963 – 1968.....	37
III 1969 – 1973	46
2. Un “juego inédito”: La Isla de la Juventud y Cuba en 1968.....	52
La otra isla y la historia.....	57
La otra isla y la cultura	63
La otra isla, Sara Gómez y la juventud.....	71
3. <i>En la Otra Isla</i> (1968): análisis y comentarios.	77
Análisis estructural	79
Análisis fílmico.....	94
Conclusiones.....	113
Bibliografía	119
Fuentes bibliográficas	119
Fuentes hemerográficas	120
Anexos.	123
Análisis de la secuencia “Lázaro. La violencia. El heroísmo. Gladys”.....	123
Filmografía y fichas técnicas	133
Índice de ilustraciones	135

Agradecimientos

El largo proceso de investigación y escritura de este trabajo atravesó, en algún momento, todos los espacios de mi vida. En ese camino, distintas personas actuaron como fuerzas que aceleraron o ralentizaron mis pasos en este proyecto; de distintas formas, a todas ellas les agradezco. Externo mi gratitud a todos aquellos que contribuyeron (incluso sin saberlo) a que este trabajo y yo no perdiéramos el curso y lográramos llegar a término. Agradezco a quienes están y también a quienes se fueron. De todos ellos obtuve motivos e inspiración para continuar.

Mi entera gratitud hacia mi familia y, especialmente, a mi madre, quien me ha hecho entender que nuestros saberes y nuestra vida no son nada si no los compartimos.

También agradezco a un puñado de personas, mis amigos, por no dejarme olvidar que siempre hay algo que permanece.

Agradezco enormemente el consejo y el acompañamiento de mis maestros y tutores: Álvaro, Ana y Aleksandra; el conocimiento, la paciencia, la atención y el apoyo que recibí de ellos están presentes detrás de cada palabra en este ensayo. Espero poder volver a aprender con ellos.

Agradezco también la disposición y amabilidad con que Gabriela Sotelo y a Héctor Ferrer acompañaron, desde la coordinación, los procesos necesarios para la conclusión de este trayecto.

Por último, agradezco al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por haberme permitido dar este paso en mi vida.

Introducción.

Abordar un objeto fílmico con el fin de ofrecer una interpretación coherente y justificada de él, parece oscilar siempre entre la creación y la actualización de significados. Desde esa certeza, este ensayo se propone volver sobre un mediometrage documental filmado hace medio siglo en Cuba con el fin de ofrecer sobre él una interpretación de su forma fílmica y, con suerte, una actualización de su significado histórico. El objeto fílmico por analizar es el mediometrage documental *En la Otra Isla* dirigido en 1968 por la directora cubana Sara Gómez. Tal labor supone sortear distancias teóricas, históricas e incluso políticas a la hora de hablar sobre tal objeto. Sin embargo, estoy convencido de que en las imágenes que componen ese documental se imprimieron no solamente sombras y figuras, sino también vestigios de quien las produjo, de quien las protagonizó y, todavía más profundamente, rastros del tiempo y del espacio que los hicieron posibles. Superposiciones, todas ellas, que habrá que desentramar.

El mediometrage aquí analizado fue filmado por Sara Gómez y su equipo entre 1967 y 1968 alrededor de la ciudad de Nueva Gerona, capital de la municipalidad llamada entonces Isla de Pinos, y la cual a su vez conforma la isla más grande de un archipiélago al suroeste de Cuba. La presencia del equipo de filmación de Sara Gómez se da en medio de un proyecto de reeducación y reintegración juvenil emprendido por la Revolución cubana en esos mismos años, el cual, a través de la instalación de varios campamentos y granjas, se proponía integrar a las labores productivas y políticas revolucionarias a una gran cantidad de jóvenes *marginados* de las otras regiones de Cuba. En el documental producido a propósito de este espacio, Sara Gómez se enfrenta a la tarea de filmar tal proyecto a través de un particular acercamiento a ese conjunto de jóvenes y niños que han sido etiquetados como *marginales* y

que han sido diferenciados de la sociedad “común” por no haber podido integrarse en los espacios laborales o educativos que (teóricamente) les correspondían. Como se verá más adelante, tal proyecto de reeducación y formación laboral es realizado en nombre de la Revolución en marcha; sin embargo, parece ser que aquel proyecto significó también una operación de definición política, la cual ponía en juego no solamente la dimensión económica y productiva de esos jóvenes, sino también su integración social y su reconocimiento como agentes de su propia vida al interior de los cambios acelerados y radicales que Cuba atravesaba en esa década. Así, es de advertir que las decisiones cinematográficas que Sara Gómez emprende para la construcción de esas imágenes documentales tienen dentro de sí la formulación de un problema de larga data del cine documental: la puesta en marcha de un dispositivo documental frente a sujetos que social e históricamente han sido definidos como *otros*; en este caso el de los adolescentes “marginales” habitantes de la Isla de Pinos.

A partir de una primera mirada al medimetroaje de Sara se pueden avistar una serie de características formales y temáticas que lo vuelven sugerente y especialmente visible en su contexto. El medimetroaje *En la Otra Isla* presenta una sucesión de entrevistas que, desde la subjetividad de los personajes que se muestran, ofrece una imagen de los procesos que tienen lugar en los campamentos de la Isla de Pinos. De entrada, este aspecto resulta llamativo por dos razones: en principio, la configuración de una representación documental con características tan subjetivas en el contexto de producción fílmica de Cuba resulta un elemento sugerente por sí mismo y, con excepciones, casi inédito; por otro lado, la selección del sector social representado -el de los jóvenes *marginales*- también resulta interesante, debido a que, en general, las representaciones de tales sectores en la práctica fílmica cubana de esa década se orientaban a construir narrativas casi siempre triunfalistas y positivas que

poco recurrían a la representación de personajes como los mostrados en el trabajo de Sara Gómez.

Ahora bien, ¿de qué manera son representados en el medimetraje de Sara Gómez esos jóvenes que habitan y trabajan en la Isla de Pinos? ¿Cómo son mostradas sus trayectorias individuales en relación con la colectividad que conforman y a la que siempre aluden? ¿Cuál es la discursividad que rodea a lo sucedido en la Isla de Pinos en el álgido contexto político y cultural de Cuba en 1968? ¿Qué estrategias de representación fílmica dan forma a las proposiciones que se configuran en torno al trabajo de los jóvenes de la Isla de Pinos?

De cara a lo expuesto hasta ahora, se puede partir de esas preguntas para trazar los objetivos que se plantea este ensayo. El objetivo general de este texto es estudiar las estrategias discursivas que tienen lugar al interior del medimetraje documental ya señalado: *En la otra isla* (1968) de la realizadora cubana Sara Gómez. El interés principal de este proceso es entender el sentido de las representaciones hechas del grupo social señalado en la obra y en el contexto mismo en que son producidas. De manera particular, se busca realizar una lectura de los aspectos cinematográficos y discursivos (narrativos y retóricos) que conforman la estructura del medimetraje seleccionado, para luego ponerla en perspectiva histórica con otros dos aspectos: el contexto histórico de Cuba y su producción fílmica de la década de los sesenta y, por otro lado, la trayectoria seguida por la figura de Sara Gómez en el mismo momento histórico. Esta operación me permitirá, a mi parecer, triangular los significados del medimetraje y verlos como el resultado de una tensión entre la autora, su lugar histórico y lo concreto de las propias imágenes.

La hipótesis inicial de la que parte este trabajo es que el dispositivo documental que estructura el discurso al interior del medimetraje documental *En la otra isla* es el resultado

de una operación ambigua de producción de significado. Si bien hay elementos que permiten pensar que existe una estructura retórica bastante contundente y vertical respecto del tema mostrado, la puesta en marcha de recursos fílmicos abiertos, poéticos y participativos al interior de los episodios que componen el filme, le otorga al documental una enorme carga de subjetividad, empatía y reflexividad que contravienen -en apariencia- al sentido formal e ideológico con que se construye la totalidad del filme. La dimensión más reflexiva del mediometrage surge en momentos de observación y expresión aparentemente con poca significación narrativa al interior del filme, sin embargo, su presencia hace que el discurso que se estructura permita la existencia de sentidos más subjetivos y distintos a los expresados por los recursos retóricos que se ponen en marcha.

Con respecto al significado histórico de las representaciones de este filme, me parece que éstas conforman una mirada crítica y compleja del proceso revolucionario cubano. Los distintos grupos y situaciones sociales que son representados por los personajes al interior del documental aparecen como distintos frentes de cuestionamiento político, como distintos “problemas” que la Revolución no ha sabido resolver y como posibilidades de representación que Sara Gómez decide asumir.

En este ensayo parto de la certeza de que no son solo solamente decisiones cinematográficas y temáticas las que configuran la imagen final de esos jóvenes habitantes de la Isla de Pinos. A mi parecer la directora es completamente consciente de que utilizar ciertas marcas estilísticas y poner en marcha usos específicos del dispositivo documental tendrá implicaciones más profundas que la composición de una imagen o la consecución de un “buen documental”. Creo que la directora asume el hecho de que la representación fílmica que ella hace de esos jóvenes no solamente pone en juego su imagen, sino también su construcción como sujetos históricos y como individuos en conflicto que representan una

alteridad que la Revolución titubea en definir y retratar. Así, parto de la idea de que es completamente necesario atender esas marcas formales propias de los cortometrajes para poder emprender luego la búsqueda de sentido de la representación social y política de los sujetos al interior de ellos, siempre teniendo a la vista la complejidad de la dimensión histórica de estos episodios. Asimismo, considero que esta utilización específica de las técnicas fílmicas sucede también en estrecha relación con las condiciones políticas que rodearon la creación del filme; a mi parecer, la selección y representación de un grupo de sujetos que parecen no integrar el lado más brillante del proceso revolucionario contemporáneo permite exponer una serie de conductas y situaciones que se pensaban discursivamente como problemáticas o atávicas para el “correcto” desarrollo de la Revolución: la deserción escolar, la criminalidad juvenil, el racismo, la religiosidad, etc.

El propósito de analizar un breve episodio de la producción documental de una realizadora como Sara Gómez no se piensa solamente como un ejercicio episódico y asilado. Creo que poder emprender un ejercicio de estudio que nos haga volver sobre los problemas y logros de un cine político y politizado -como lo fue el cine latinoamericano desde la segunda mitad del siglo- se ofrece como una oportunidad para cuestionar el alcance y el impacto que una praxis cinematografía con tales particularidades dejó tras de sí en forma de una herencia visual, postura teórica y experiencia política. Es justamente a partir de la consideración de esos propósitos que se puede vislumbrar la manera en que un objeto tan particular, como el medimetro que se analizará aquí, puede adquirir una actualidad elocuente y justificable para su revisión en un ensayo.

Al ser formulada desde la historia del arte, esta investigación se enfrenta a las dificultades de trabajar con un objeto de estudio del que desde distintos frentes se le puede

cuestionar su estatus de arte -y más todavía- de cine. Sin embargo, creo firmemente que emprender el acercamiento a tales objetos desde esta disciplina puede brindar la enorme posibilidad de advertir, desde categorías sensibles y análisis formales, la conjunción de diversos valores estéticos y políticos al interior de un objeto complejo y cargado de posibilidades como el de este ensayo. Asimismo, esta postura disciplinar y metodológica se ve reforzada por las características que he advertido en buen parte de la fortuna crítica que ha recibido el trabajo fílmico de Sara Gómez a lo largo de las últimas décadas y el cual se repasará en otra parte de este ensayo.

Sobre ese tema, cabe adelantar ciertos aspectos que jugaron un papel importante en la definición de los objetivos de este ensayo. La atención crítica que ha recibido el trabajo de Sara Gómez desde su muerte en 1973 ha seguido distintas vetas según los contextos y agentes que la han producido. Sin embargo -y como se detallará más adelante- una parte considerable del trabajo crítico y de investigación sobre ella mantiene un par de constantes. En primer lugar, se ha puesto mayor atención al largometraje de ficción *De cierta manera*, último trabajo realizado por ella y estrenado póstumamente alrededor de 1976; esta obra se ha leído como la consumación de un largo interés de la directora por ciertos aspectos temáticos y formales que serían recurrentes -y apenas esbozados- en el resto de su obra, la cual pertenece a la esfera de no ficción. En segundo término, la mayor parte de este trabajo crítico se ha realizado, a mi parecer, desde un endeble uso de categorías de análisis cinematográfico. Si bien me queda claro que las diversas lecturas del trabajo de Sara Gómez se han dado desde una amplia gama de campos de estudio y de marcos teóricos no siempre cercanos a las metodologías de análisis de la imagen fílmica, en pocos casos se ha logrado advertir la importancia de la participación de los elementos estilísticos y formales -netamente

cinematográficos- en los procesos de construcción de significados que, en última instancia, son presentados como aspectos de interés de todas las lecturas críticas. Así, la solidez argumentativa, teórica o histórica de buena parte de esos textos sobre Sara Gómez suele tener un revés quebradizo en la construcción de proposiciones ancladas sucintamente en breves operaciones de análisis de esos materiales que se están trabajando: las imágenes en movimiento.

Ante ello, me parece legítima y necesaria la operación de detenerse en un momento específico de su obra documental con el fin de observar a detalle su conformación fílmica para luego poder complejizar y poner a prueba ciertas nociones generales que atraviesan su interpretación a lo largo de los años: el interés por representar sectores “marginales”, la dinámica horizontal con los sujetos representados, el carácter “descuidado” de los recursos fílmicos, la crítica y reinterpretación de ciertas convenciones del lenguaje documental, entre otras.

Ahora bien, creo que es pertinente demarcar brevemente el horizonte teórico que me permitirá hacer el recorrido planeado. Como ya mencioné, me parece que una de las particularidades del medimetraje de Sara Gómez radica en la manera en que ofrece (y problematiza) la representación de un sector especialmente llamativo en ese momento al interior de la Revolución cubana: el sector de jóvenes “marginales” que habitan y trabajan en la Isla de Pinos. Creo que una forma de entender la complejidad de esas representaciones -y a su vez, su importancia social y política al interior del proceso revolucionario- radica en su conceptualización como operaciones de discurso y de significación, permeadas a su vez por distintas posibilidades de enunciación y acotadas por su lugar histórico de producción. Para ello, podría resultar útil pensar esas obras fílmicas, primero, a partir de aquello que Carl

Plantinga¹ conceptualiza alrededor de las cualidades retóricas de los objetos fílmicos de no ficción: el carácter retórico de un discurso (fílmico), más allá de aludir la construcción de una estructura persuasiva o falaz de una enunciación, puede entenderse como la puesta en marcha de ciertos elementos del lenguaje fílmico con el objetivo de estructurar un discurso específico, del cual la función persuasiva sería tan solo una posibilidad entre muchas otras (función narrativa, categórica, poética, etc.). Este horizonte conceptual me permitirá ahondar en la manera en que parecen confluir en un mismo objeto fílmico distintas funciones y distintas modalidades retóricas en lo que se dice sobre estos jóvenes y su entorno.

Por otro lado, resulta pertinente aclarar que el énfasis del análisis retórico y del uso de categorías y conceptos inherentes a él de ninguna forma reduce la visión del documental para verlo como un objeto monolítico en el que no participan otras formas y otras enunciaciones documentales. En el caso particular del medimetraje seleccionado, *En la otra isla* (1968), resulta enormemente visible la presencia de otras formas y otros niveles de significación, como podría ser el poético. A partir de la propuesta teórica de Michael Renov² sobre la creación de una poética del cine documental, será posible volver sobre la manera en que la construcción de un discurso determinado, retórico y vertical puede coexistir con un complejo poético y expresivo de significados y significantes al interior de la totalidad de las imágenes que componen el filme.

Finalmente, el trabajo de François Niney³ sobre de las gradaciones y modos de representación del cine de no ficción puede aportar a este trabajo algunas herramientas para

¹ Carl R. Plantinga. "El discurso de no ficción" en *Retórica y representación en el cine de no ficción*. (Ciudad de México: UNAM-CUEC, 2014), 122

² Michael Renov, "Towards a Poetics of Documentary" en *Theorizing Documentary* Michael Renov (ed) (Nueva York: Routledge, 1993) 22-35.

³ François Niney, "¿Dónde comienza la puesta en escena y dónde termina el documental?" en *El documental y sus falsas apariencias*. (Ciudad de México: UNAM-CUEC, 2015) 50-53

poder entender la naturaleza del dispositivo puesto en marcha para la construcción del documental seleccionado. Si bien el trabajo de Niney parte del interés por complejizar las definiciones cerradas y categóricas que distinguen documental de ficción, a lo largo de su trabajo se ofrecen caracterizaciones de los distintos “grados” de realidad o ficción que separan ambas categorías. Las diferencias entre tales gradaciones parten de las distintas maneras en que el realizador, el dispositivo documental, los sujetos filmados y el mundo real -histórico- se interrelacionan para producir un acontecimiento fílmico con determinadas características. Es justamente esas herramientas de análisis las que pueden aportar un entendimiento mejor acerca de la naturaleza de las relaciones que surgen entre Sara Gómez y los sujetos protagonistas del mediodocumental *En la otra isla*.

Ahora bien, a propósito de la estructura de este trabajo, la primera parte de este ensayo tomará como punto principal de interés a la figura individual de Sara Gómez. A partir de ella se realizarán dos operaciones: primero, se revisará con más detalle la atención crítica y académica que ha recibido su trabajo en numerosos textos en las últimas décadas; y, en segundo lugar, con el propósito de dotar de un sentido al recorrido por su fortuna crítica, se hará simultáneamente un repaso por diferentes momentos de su biografía y un recorrido general por su filmografía; de esta operación de análisis se espera poder realizar un contrapunteo entre el contexto histórico y artístico de la década de los sesenta en Cuba y entre determinadas periodizaciones y etapas de su propia trayectoria fílmica.

El siguiente apartado de este trabajo consistirá en un recorrido y caracterización de determinados aspectos históricos que creo necesario considerar para poder ofrecer una interpretación razonada del mediodocumental. Específicamente, me parece ineludible volver a la coyuntura de su producción y recepción, el año de 1968, con el fin de poder interpretar los distintos sentidos políticos y artísticos que componen las particularidades técnicas y fílmicas

del mediometrage. Así, se realizará una breve reconstrucción de los aspectos más importantes de esa coyuntura para poder realizar luego una labor interpretativa de la forma fílmica, de su contenido y de su relación con la realizadora.

Por último, tendrá lugar el trabajo específico sobre el documental seleccionado. Para tal operación se realizará un análisis fílmico del mediometrage *En la otra isla* (1967). En un primer momento se realizará una caracterización de la estructura discursiva del mediometrage con el fin de entender la manera en que se construyen distintos significados según los individuos y situaciones que se representan. Posteriormente, un análisis del estilo cinematográfico permitirá entender la manera en que los distintos aspectos de la forma fílmica (la mezcla de sonido, la edición, la fotografía y la puesta en cámara) están participando en la constitución de los diversos niveles y modalidades discursivas que participan en el filme. Ya realizada esta operación de análisis, se podrá realizar entonces una operación retrospectiva y crítica de la que podrán emerger las interpretaciones finales del mediometrage a la luz del contexto señalado y del valor de la obra misma en sus propios términos.

Para concluir esta introducción, y desde los objetivos e hipótesis aquí señaladas, habrá que iniciar las operaciones de análisis necesarias para avistar de qué forma participa la subjetividad de la realizadora en su obra y de qué forma actúan desde ella otros niveles de crítica y expresividad. Así entonces, es pertinente dar pie al apartado en el que se realizará una caracterización de todo aquel cúmulo de posibilidades que la compleja figura de Sara Gómez parece atraer ante la tarea de construir cualquier interpretación sobre ella o sobre su trabajo.

1. Sara Gómez: crítica, obra e historia

Como ya se mencionó hace unas líneas, este trabajo tiene como núcleo principal el análisis de uno de los tres documentales filmados por Sara Gómez en la Isla de Pinos alrededor de 1968. Tal directriz, sin embargo, está atravesada por una serie de cuestionamientos y problemas acerca de la mejor forma de entender tal documental. El primer elemento que aporta un grado de complejidad a este trabajo es la naturaleza de la relación entre la figura de Sara Gómez como autora del filme y la serie de significados que éste pueda ofrecer “por sí mismo” desde una lectura histórica como la que pretende hacerse en este trabajo. A mi parecer, la relación entre la interpretación del filme y el conocimiento específico de la biografía de la directora puede ir más allá de una trasposición directa de significado. Con esto quiero decir que no me parece que la posibilidad de ofrecer una correcta interpretación del documental deba de estar condicionada al grado de discernimiento que se pueda alcanzar sobre los pormenores biográficos y subjetivos de quien los filmó.

No obstante, reconozco como un paso necesario el realizar un análisis de los distintos elementos que se desprenden de la figura de Sara Gómez en relación a su trabajo; así, este apartado tendrá como eje principal a la propia realizadora. En las páginas siguientes se analizará este aspecto desde dos perspectivas: en primer lugar, se hará una revisión de los abordajes críticos que se han realizado a propósito de Sara Gómez y de su trabajo fílmico, con lo cual se espera poder entender la manera en que se ha construido un rango de interpretaciones críticas de su obra a partir de ciertas líneas de lectura y de ciertos aspectos (temáticos y formales) comunes que se han valorado preponderantemente a lo largo de los años; en segundo lugar, se pretende hacer un recuento breve del trayecto histórico que ocupa

la filmografía de la directora, lo cual tiene como objetivo el caracterizar el vínculo que existe entre su trabajo artístico y ciertos momentos de la historia cubana de esa misma década.

Así, con el trabajo de análisis sobre la crítica que ha recibido su trabajo y con el recorrido histórico que se haga de su biografía y filmografía se espera poder avanzar en una serie de cuestionamientos que sugieren las posibilidades de interpretación de la obra que aquí se estudia: ¿cuál ha sido el lugar de Sara Gómez en la historia del cine cubano de esa década? ¿qué aspectos de la realizadora son visibles en su trabajo? ¿qué se ha interpretado de ella misma a partir de su obra? ¿qué se ha descifrado de la obra a partir de su propia vida? ¿de qué forma se vinculan y retroalimentan el contexto histórico y la propia trayectoria artística de la realizadora?

Crítica: De cierta manera de interpretar

La trayectoria fílmica de Sara Gómez comenzó tempranamente alrededor de 1962, año en que son exhibidos sus primeros cortometrajes documentales⁴. Sin embargo, los textos que atienden por primera vez a algún episodio de su filmografía corresponden a críticas publicadas alrededor de 1977, casi quince años después del inicio de su trabajo y -lo que es de señalar- publicadas luego de su muerte. Previo a tal fecha, en la búsqueda hemerográfica realizada para este trabajo no se encontraron textos contemporáneos que abordaran de alguna forma su vida o su obra.⁵

⁴ Jorge Luis Sánchez Gonzáles, “Filmografía documental de los directores” en *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. (La Habana: Ediciones ICAIC, 2010) 377

⁵ Se tienen noticias, sin embargo, de un par de artículos publicados en la década de los sesenta en dos revistas de enorme circulación en Cuba: la revista *Cine Cubano* y la revista *Pensamiento crítico*.

Sara Gómez falleció en Cuba en el año de 1974, al parecer, debido a complicaciones derivadas de su condición asmática⁶. En ese momento se encontraba en el proceso de posproducción de lo que sería su último trabajo y única obra de ficción, el largometraje *De cierta manera* (1974/1977). Esta obra sería concluida gracias a la intervención de Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y Rigoberto López y exhibida por primera vez en Cuba en 1977⁷. Este es el año que da inicio a la atención crítica que recibirá, desde distintas perspectivas, la obra de Sara Gómez. A partir de entonces, y a lo largo de casi cinco décadas, la aparición de distintos textos -académicos, críticos, antológicos, etc.- que tienen por objeto de interés a la directora, irá conformando gradualmente una imagen específica de ella y de su obra que merece la pena caracterizar.

Las líneas generales de interpretación hechas en torno a ella y a su trabajo han enfatizado, recuperado y dejado de lado muy diversos elementos, pero también han partido de puntos en común que permiten verlas y analizarlas en conjunto. Al hacer esta operación de repaso y caracterización de tales horizontes interpretativos se pretende remarcar no solamente la recuperación de los aciertos y debilidades que tales interpretaciones pueden contener, sino que también me permitirá deslindar los intereses y procesos de mi propia aproximación al trabajo de la realizadora.

Desde mi punto de vista, la enorme atención crítica que ha recibido la directora y su obra ha tenido un recorrido que vuelve una y otra vez sobre temas y aspectos específicos planteados desde los primeros textos escritos sobre ella. A mi juicio, esa reaparición de temas no resultaría problemática por sí misma de no ser porque parece que se ha vuelto una

⁶ Tomás Gutiérrez Alea y Julianne Burton, "Individual fulfillment and collective achievement: An interview with Tomás Gutiérrez Alea", *Cinéaste*, Vol. 8, núm. 1 (1977) 8-15, 59

⁷ Tomás Gutiérrez Alea y Julianne Burton, "Individual fulfillment", 10

narración aparentemente completa de la vida y obra de la directora, de la que ya no sería posible decir nada nuevo y de la que tampoco habría posibilidad de distanciarse sin “errar” en lo dicho sobre ella o sobre su trabajo.

Creo que éste último sentido puede comprenderse mejor a partir de la caracterización de un punto específico de la fortuna crítica del trabajo de Sara Gómez: la persistencia de su propia biografía. En la mayoría de las lecturas hechas sobre la realizadora cubana, la referencia y repetición de un esquema biográfico bien diferenciado es constante. Con esto no quiero negar la importancia metodológica de tener a la mano un relato biográfico en todo proceso de investigación e interpretación artística, sin embargo, me parece que en determinados momentos tal labor excede la creación de una biografía y un contexto y se transforma en un repositorio de condicionantes que permea ineludiblemente las interpretaciones dadas en esos mismos textos. Así, por ejemplo, en textos tan tempranos como el escrito por un asistente de dirección que trabajó con ella en su último largometraje⁸, los relatos de su vida – dados siempre desde el recuerdo, la impresión o el testimonio- se vuelven centrales para la enunciación de un sentido y una explicación de su trabajo fílmico:

Sara [...] había terminado el bachillerato y definitivamente no quería ser “una negrita de clase media que tocaba el piano” [sic]. Después de seis años de estudios en el instrumento y luego de haber ensayado el periodismo en el seminario Mella, llegó al ICAIC. [...] A Sara la resume la cubanía, y podríamos afirmar que, en el centro de su inquietud como cineasta, en su sensibilidad de artista, estaba el deseo consecuente de estar

⁸ Rigoberto López, “Hablar de Sara. De cierta manera”, *Cine cubano*. Núm. 93. 1977, 108

en vínculo permanente -intelectual y orgánico- con los ejes de la cultura nacional.

Esta gradual construcción de una biografía fragmentada de la directora se da gracias a la repetición de determinados rasgos mínimos, de ciertos episodios en su vida y de su contacto con diversos personajes. La imagen de Sara Gómez que resulta de tales narraciones no se aleja nunca de la sombra ubicua de la Revolución; ante tal proceso, los relatos que se conforman no siempre son explícitos en su postura sobre su “condición revolucionaria”, sin embargo, apuntan siempre a hacer de la directora un personaje que, veladamente, mantiene cierto nivel de distancia crítica con el momento histórico en que vive y también con la práctica fílmica en la que está inserta. Sobre este aspecto, creo que también es viable considerar como una posibilidad histórica que Sara Gómez pudo haber asumido algún grado de compromiso y adhesión a la narrativa revolucionaria, aspecto que no obstante su posibilidad, siempre se subsume a la idea de una artista “inconforme” y crítica. Así, con esta idea de fondo, se construye gradualmente una tendencia en los textos interpretativos a pensarla como una cineasta cuya creación artística sucede confrontada a determinadas convenciones cinematográficas -las del documental, en general, y las del documental cubano, en específico-, las cuales le resultarían insuficientes para sus propósitos y ante las cuales reaccionaría reinterpretando el quehacer cinematográfico de su contexto. Esta es una idea constante que parece resultar del interés que tienen ciertas interpretaciones por concebir y explicar en la directora una actitud “vanguardista” y crítica, lo cual por sí mismo se asume como una justificación inmediata para cualquier estudio realizado sobre ella desde una postura contemporánea.

Esta operación de reconstrucción y énfasis en la subjetividad de la directora y en su enfatizada actitud “crítica” en el contexto fílmico cubano será constante y visible aún en lecturas tan recientes como la del crítico cubano Juan Antonio García Borrero⁹, quien también participa de la creación de una narración que antecede y enfatiza puntos de interés biográficos previos a la interpretación de su trabajo:

[...] Sara hizo de su documentalística todo un vehículo para insertar el beneficio de la duda en las discusiones de entonces, con esa soltura y libertad que cualquier intelectual necesita para expresar sus propias contradicciones en la vida, sin que intervengan sobre él los diversos mecanismos de poderes (políticos, culturales, sexuales, etc.). Desde luego, el Poder [sic] no siempre entendió este tipo de presupuesto artístico, por lo que mucho de su cine documental también terminó resultando parte de lo que otras veces he llamado «cine cubano sumergido», [...]

Adicionalmente a la recurrencia de momentos biográficos en las operaciones de interpretación, este párrafo de García Borrero también contiene en sus últimas líneas otro aspecto que resulta común en diversas lecturas sobre la directora. Luego de construir una narración biográfica de la directora en la que su vida y obra están encaminadas a confrontarse con su contexto, ésta la convierte en una figura inaugural de lo que cierta tendencia historiográfica reciente busca reconstruir como *otra* historia del cine cubano, paralela, sumergida (usando el término del mismo autor) y contrapuesta a aquella “oficial” e institucional.

⁹ Juan Antonio García Borrero, “Sara Gómez” en Paulo Antonio Paranaguá (ed) *Cine documental en América Latina*. (Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 2003) 181 El subrayado es mío.

Lo antes señalado hace parte de una serie de aspectos socioculturales de ella y de su obra que han sido acentuados lo mismo en interpretaciones contemporáneas como en otras con una data muy temprana y cercana a los años inmediatos a su muerte, dando pie, con ello a la construcción de una de las varias tendencias críticas que ha recibido el trabajo de la directora cubana. Para iniciar a caracterizar estas tendencias podría ser oportuno comenzar, por ejemplo, con un texto escrito en 1978 titulado “One Way or Another: dialectical, revolutionary, feminist”¹⁰. Este trabajo escrito por la investigadora Julia Lesage es remarcable en la fortuna crítica de Sara Gómez debido a, por lo menos, un par de razones: primero, es el texto más temprano escrito sobre Sara Gómez fuera de Cuba del que esta investigación tuvo noticia; y, segundo, el trabajo de Lesage ofrece una interpretación compleja del trabajo de Sara Gómez que trasciende las convenciones de una crítica o una reseña ocasional para acercarse más a un estudio académico; de cierta forma, el desarrollo teórico y metodológico del texto de Lesage convierte a la obra de Sara Gómez por primera vez en objeto de interés de los estudios fílmicos.

El trabajo de Lesage argumenta que la estructura, el contenido y la relación con el espectador del filme *De cierta manera* (1976) funcionan a partir de una relación dialéctica, de la cual emerge y se potencia una crítica feminista - atribuida naturalmente a la realizadora- hacia la sociedad cubana revolucionaria. Escrito con un repertorio conceptual marxista y feminista reconocible históricamente, el texto retoma y complementa la propuesta teórica que Laura Mulvey¹¹ plantea en esos años respecto de la relación entre la mirada masculina del espectador, la representación cinematográfica y la identificación de los sujetos femeninos

¹⁰ Julia Lesage. “One Way or Another: dialectical, revolutionary, feminist”. *Jump cut: a review of contemporary media*. Núm. 20, 1978

¹¹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and narrative cinema”. *Screen*. Otoño, 1975

y masculinos en el cine. Este trabajo de Julia Lesage aporta las primeras directrices de interpretación en función de la naturaleza femenina de la realizadora, del sentido de la representación hecha de la mujer cubana en la Revolución y del carácter crítico de la misma -planteado aquí en clave feminista y en el terreno de las distintas formas de participación política de la mujer-.

De esta manera, el ensayo de Julia Lesage resulta el trasfondo de buena parte de las interpretaciones posteriores, realizadas muchas de ellas a partir de marcos teóricos similares. Textos como los de Ann Kaplan¹² y Julianne Burton¹³ en la misma década, el recuento de realizadoras en América Latina hecho en 1989 por Paulo Antonio Paranaguá¹⁴ o el realizado por Margarita de la Vega-Hurtado¹⁵ en 1992 o bien el texto escrito por Catherine Davies¹⁶ en los años 90, mantienen, aun en la pluralidad de sus intereses, el mismo esquema de interpretación. Tal perspectiva ve en el largometraje de Sara Gómez una construcción de imágenes y representaciones que problematizan, simultáneamente, las relaciones de género en su contexto, la extracción sociocultural de los sujetos representados, la postura política reivindicativa de sectores “marginados” (mujeres, afrocubanos, sectores de clase baja, etc.), así como también las estrategias de representación cinematográfica que operan al interior del largometraje de ficción.

El siguiente punto de interés recurrente en la fortuna crítica que pasa a unirse a los núcleos interpretativos inaugurados por Julia Lesage es el tema de la raza. Prácticamente en

¹²Véase Ann Kaplan, *Woman and film: both sides of the cámara*. (London: Reutledge, 1988)

¹³ Véase por ejemplo, Julianne Burton, “Revolutionary cuban cinema” en *Jump cut*. Núm. 19, 1978

¹⁴ Paulo Antonio Paranaguá, “Pioneers: Women filmmakers in Latina America”, *Framework*, núm. 37 1989

¹⁵ Margarita de la Vega-Hurtado, “Latin American Woman Directors” en *Review: literatura and arts of the Americas*. Vol. 26, núm. 46, 1992

¹⁶ Catherine Davies, “Modernity, masculinity and impertec cinema in Cuba”, *Screen*, 38:4, 1997, 345.- 359

la totalidad de las críticas, ensayos, reseñas y artículos escritos en torno a Sara Gómez y a su filmografía, la mención y valoración de ella como una realizadora afrocubana es siempre el primer elemento remarcado; lo cual, desde luego, resulta comprensible dado el carácter excepcional de ser la primer afrocubana en participar en la industria fílmica y, junto con Nicolás Guillén Landrián y Sergio Giral, ser parte del reducido número de realizadores afrocubanos que habría en la isla durante varios años.

El aspecto que aquí me interesa señalar no es solamente la recurrencia del énfasis puesto por la crítica en el carácter excepcional de su participación en la industria fílmica dado su carácter de afrodescendiente; esto es, sin duda alguna, un aspecto que es necesario remarcar y no obviar en su importancia histórica; lo que me parece necesario enfatizar es la manera en que una serie de interpretaciones parten de ese elemento para señalar determinados aspectos formales y temáticos de su trabajo como resultados directos de tal aspecto de su identidad. Es decir, que su carácter de afrodescendiente sería el elemento preponderante en toda interpretación posible de su obra. Partir de ese presupuesto, a mi parecer, regresa la discusión a ese axioma interpretativo que ve la posibilidad de obtener significados de su obra únicamente en función de las claves biográficas que se puedan desentramar previamente, subordinando ante tal operación el resto de los elementos históricos, formales y artísticos que también pudieran ser valorados; o bien, puede llevar la discusión hacia esas otras posturas teóricas y metodológicas que consideran que una a condición identitaria dada (social, cultural, colectiva, etc.) se le puede atribuir un repositorio de aspectos formales específicos.

Buena parte de las interpretaciones focalizadas desde el tema *negro* apuntan a caracterizar las representaciones de sujetos o aspectos sociales identificados como tales al interior de sus filmes. Al igual que sucede con una corriente de la aproximación feminista,

estas interpretaciones se concentran en la representación de elementos asumidos como identitarios o que entran en juego en la definición de ciertos lugares sociales al interior de Cuba en ese momento: géneros musicales, aspectos religiosos, artísticos, lingüísticos, etc. Ejemplos de esta línea de interpretación serían textos como los de la investigadora sudafricana Haasenah Ebrahim¹⁷ o bien el texto escrito por Rafael Ocasio¹⁸ en el 2016.

Cuestión aparte son otros ensayos académicos que, al margen de un interés por las dinámicas identitarias de representación, abordan el tema racial al interior del trabajo de Sara Gómez a partir de otras esferas de consideración sociopolítica; vistos en un contexto donde la marginación, la diferenciación y el racismo eran problemáticas que tenían lugar en la práctica pero no en el discurso generalizado de la Revolución, los cortometrajes documentales emergen en estas interpretaciones como otro lugar donde tienen lugar operaciones de visibilización de conflictos y dinámicas de poder raciales al interior de Cuba en esa misma década. Ejemplo notable de tal perspectiva de análisis es el caso del texto escrito en el 2016 por la investigadora cubana Yissel Arce Padrón¹⁹.

Las coincidencias entre las aproximaciones a la filmografía de Sara Gómez hechas a partir de la problemática racial con aquellas hechas desde la perspectiva de género, radican, principalmente, en que las operaciones de representación de determinados sectores sociales se entienden como otro espacio donde está en juego la visibilidad y el reconocimiento sociopolítico al interior de un momento histórico en el cual la resolución de conflictos de

¹⁷ Haasenah Ebrahim, "Exploraciones/explorations. Sarita and the Revolution: Race and Cuban cinema", *European review of Latin American and Caribbean Studies*. Núm. 82, 2007

¹⁸ Rafael Ocasio, "Ethnicity and Cuban Revolutionary Ideology in Sara Gómez's *De cierta manera*", *Polifonia: Scholarly Journal*. Vol. 6, 2016

¹⁹ Yissel Arce. "Relatos de exclusión. Indagaciones poscoloniales sobre raza y marginalidad en el cine de Sara Gómez" en *Arte y políticas de identidad*. Vol. 13. Diciembre, 2015. 59-78

larga data es imperativa. Es decir, así como el machismo es representado y vuelto objeto de crítica desde las lecturas feministas; en la perspectiva racial, la visibilidad y representación de comunidades afrocubanas suceden de frente a la realidad de discriminación y exclusión a la que se está enfrentando -discursivamente, por lo menos- el proceso revolucionario cubano, o bien, desde su consideración como dinámicas de representación que pretenden mostrar la persistencia de estructuras colonialistas y de alteridad en un contexto donde tales conflictos se imaginaban superados.

Me parece pertinente enfatizar lo que creo es remarcable de esta línea interpretativa. Creo que hay un gran acierto en reconocer el lugar que tiene la obra de Sara Gómez en la todavía pendiente tarea de diversificar y ampliar el quehacer cinematográfico en términos socioculturales. Ante tal, creo que al analizar los pormenores de la representación fílmica de un sector como el de la población afrodescendiente en Cuba en la obra de la directora, se han avistado atinadamente ciertos momentos en los que es innegable tal aproximación. Sin embargo, creo que tratar de comprender toda la obra a partir de tal marco de interpretación sería reducir demasiado las posibilidades. Es innegable que en obras específicas como los medimétrajes *Y tenemos sabor* (1976) o *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966), la identidad de la directora entrelazada con su propia cultura e historia como afrodescendiente resultan el argumento a discernir, sin embargo, no toda su filmografía vuelve exclusivamente sobre tales o cuales aspectos de la identidad afrocubana. Estoy convencido de que la diversidad del propio trabajo documental de Sara Gómez apunta precisamente a la necesaria amplitud de posibilidades interpretativas por construir para acercarse a él.

Por otro lado, es posible entrever otra tendencia en la fortuna crítica. Trabajos más recientes como algunos de los ensayos publicados en el dossier dedicado a la Revolución

cubana de la revista brasileña *Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*²⁰, o bien los textos de María Luisa Ortega²¹ y José Antonio García Borrero²² acerca del cine latinoamericano realizado alrededor de las décadas de los 60 y 70, sostienen una propuesta interpretativa que conjuga una perspectiva histórica de los objetos de estudio con sus dimensiones políticas y estéticas explicadas desde la forma fílmica. En ambos casos existe un punto de interés que complejiza las líneas interpretativas previas ya señaladas: el problema de analizar al individuo representado en relación con el dispositivo cinematográfico. Este proceder interpretativo parte siempre de la necesidad de emprender estrategias de análisis formal de los objetos fílmicos como precondition para el análisis de los otros elementos propios de la representación y su significado posible (como lo serían el de género, de clase y de raza, etc.). Asimismo, amplía el análisis hacia la consideración de aspectos concretos de la técnica del dispositivo cinematográfico que produce las representaciones. Esta línea de análisis es potenciada con una metodología histórica que no aísla las imágenes ni se aproxima a ellas como unidades de sentido que se basten a sí mismas o que tengan explicación en su propia relación con los sujetos que las producen; justamente a partir de entenderlas como productos culturales e históricos y como objetos fílmicos con una forma y estructura discursiva determinadas, la interpretación de éstas se ve nutrida e interrelacionada con el contexto que las crea y les da lugar.

A mi parecer, una gran cualidad de las interpretaciones que son formuladas desde este esquema es avanzar en el interés por acercarse al objeto fílmico con el fin de interrogarlo

²⁰*Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário* Año 2019, Número Extraordinario 0
Revolução Cubana d Documentário - 60 Anos.

²¹ María Luisa Ortega, “El 68 y el documental en Cuba”, *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 56, 2008

²² Véase por ejemplo J. A. García Borrero, “Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual” en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (Bs. As.: Akal, 2016)

históricamente luego de entenderlo y caracterizarlo en sus propios términos formales y discursivos. Este último aspecto, sin embargo, todavía resulta un paso metodológico que o bien no se muestra en el cuerpo final de los textos o se avanza sin completarlo y potenciarlo.

Tal detalle es un punto más donde coinciden numerosos textos escritos a propósito de la obra fílmica de Sara Gómez. Con riesgo a generalizar excesivamente, la tendencia a realizar interpretaciones que no parten de un análisis puntual y sistematizado de las estrategias cinematográficas al interior de los filmes pareciera ser la regla en todos los casos; sería pertinente decir, incluso, que en la mayoría de los textos -por lo menos aquellos cuyo interés está en alguna parte de la obra de no ficción de la directora- hay una operación de desvinculación de la forma del contenido. Creo que en los legítimos objetivos de caracterizar las representaciones y en los intereses por discernir los significados políticos o históricos de las imágenes, en muchos casos las estrategias fílmicas son abordadas separadamente, como si se trataran de un agregado visual adjunto a aquello que se significa con esas imágenes.

Una hipótesis que puedo aventurar ahora para explicar tal situación parte de un aspecto cuantitativo de la misma fortuna crítica: más de la mitad de los textos consultados y que conforman la fortuna crítica aquí estudiada tienen como objeto de estudio el ya mencionado largometraje de ficción *De cierta manera* (1974), mientras que el resto de la obra de no ficción está, por lo general, desatendida. Por otro lado, creo también que en las operaciones de análisis del largometraje de ficción está el origen de ciertas interpretaciones hechas, a su vez, sobre la parte de no ficción de su trabajo. En este filme, a través de un complejo uso e interrelación de elementos documentales y convenciones narrativas propias de la ficción, Sara Gómez nos muestra la historia de una pareja habitante de los barrios marginales de La Habana que se enfrenta interna y externamente a conductas que resultan

conflictivas en un tiempo de cambios y reformulaciones sociales; las historias de él, como obrero y sindicalizado, y la de ella, como profesora de educación básica, ofrecen un arco narrativo central en el que son intercalados ciertos episodios “documentales”, en los cuales una voz narradora ofrece explicaciones de distintas situaciones del entorno. Es probablemente el interés explícito por tensar las convenciones del lenguaje cinematográfico (aspecto simplificado muchas veces bajo la denominación de un trabajo “híbrido” entre ficción y documental) lo que parece asegurar la atención hacia la forma fílmica en los procesos de investigación e interpretación de tal largometraje.

En oposición a ello, resultan significativamente menores los textos de la fortuna crítica que toman como objeto de estudio alguno de los cerca de veinte cortometrajes documentales que abarcan el resto de la producción fílmica de Sara Gómez. Aquellos textos que sí lo hacen parten, sin embargo, de un entendimiento de la forma fílmica inverso del que tiene lugar con el largometraje *De cierta manera*. Si en este último las características cinematográficas -esos aspectos “híbridos” entre ficción y documental- se entienden como una operación de creación de significado, en el análisis de los cortometrajes documentales, las estrategias cinematográficas de representación -caracterizadas las más de las veces como abiertas, horizontales, observacionales, antropológicas- se ven como un esfuerzo por minimizar la participación del dispositivo documental en el significado en aras de un interés de la realizadora por lograr una participación más directa con los sujetos filmados.

De esta manera, cuando en las interpretaciones aparecen procesos de análisis cinematográfico, éstos suelen configurarse con el propósito de remarcar un supuesto interés de la realizadora por despojar el acto documental de todo artificio que pudiera interponerse entre ella y el registro de los sujetos y situaciones que tiene de frente. Es decir, si se hace uso

de las cuestiones de forma cinematográfica concernientes al dispositivo documental, se hace solamente para minimizar su participación en la construcción de significado.

De esta tendencia podemos ver un ejemplo en un texto reciente escrito por la investigadora Silvana Flores, a propósito de cine femenino en Latinoamérica, en el cual se detiene momentáneamente en el medimetro *Una isla para Miguel* (1967). En su texto, Silvana Flores remarca la manera en que las estrategias fílmicas de Sara Gómez son puestas en marcha de tal manera que configuran una relación “participativa” y expresiva con los sujetos representados:

En *Una isla para Manuel*, aun cuando existe un relato expositivo, orientador y clarificador, los testimonios de los habitantes del lugar donde transcurren las acciones documentadas también tienen una expresividad propia, relatando su versión de ciertos acontecimientos históricos o estableciendo las coordenadas del proyecto de inserción de los jóvenes explicitado en el film. [Esto] no es llevado a cabo por medio de una frontalidad de su discurso, sino que el receptor es hecho testigo no participativo de las conversaciones y actos vividos por los personajes. Cuando estos últimos están ubicados frente a la cámara lo hacen sin fijar su mirada en ella. Aun así, en esos casos sus voces también asumen una cercanía con la voz narradora principal, convirtiendo sus relatos de *in a over*.²³

²³ Silvana Flores. “Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano: los cortometrajes de Sara Gómez”, *Cinémas d’Amérique latine*. Núm. 22, 2014

Así, pareciera como si la noción de documental que se asume en ciertos textos interpretativos como éste considerara que la creación de sentido ocurre únicamente al interior de las dinámicas de los eventos profílmicos y de su puesta en cuadro; pasando por alto que a través de otros aspectos -y momentos- de la producción (el montaje, la sincronización de sonido, la musicalización, la creación de intertítulos, etc.) también tienen lugar operaciones de significación y retórica.

En otras palabras, me parece que ciertas interpretaciones del trabajo documental de Sara Gómez detienen el análisis fílmico en la descripción de las estrategias cinematográficas “abiertas” u “horizontales” que son llevadas a cabo por la realizadora, esto sin considerar que detrás de tales estrategias existe una labor de estructuración discursiva y retórica que, de analizarse, complejizaría la lectura que se pudiera ofrecer de aquellos filmes.

Para concluir este apartado, quiero volver a remarcar algunos aspectos ya señalados. Me parece necesario enfatizar mi crítica a la manera en que el margen de interpretaciones posibles sobre la obra de Sara Gómez parece haberse acotado a determinadas perspectivas presentes desde el inicio de la historia crítica de su obra. Ante ello, creo que vale la pena reconocer la importancia del hecho de que el largometraje de ficción haya sido la obra que inauguró la atención académica y crítica hacia Sara Gómez. Me parece que este aspecto es importante de dos formas: en primer lugar, tal obra se vuelve el objeto de atención preponderante durante largo tiempo, lo cual -aunado a la probable dificultad por acceder al resto de su obra- hace que su trabajo documental se mantenga prácticamente desconocido y excluido de todo posible análisis; y en segundo lugar, creo que el surgimiento temprano de interpretaciones del largometraje -tan complejas como la de Julia Lesage- consolidó un horizonte teórico de interpretación que atravesaría buena parte de los textos críticos que en

los años siguientes atenderían alguna parte de su obra documental. Con esto quiero decir que aquellos primeros abordajes críticos y académicos sobre el largometraje *De cierta manera* - inaugurados por el trabajo de Julia Lessage y visibles aun en textos tan recientes como el de Yissel Arce- establecieron una serie de líneas de lectura específicas, las cuales, a pesar de haber sido instrumentadas específicamente para el análisis de una obra de ficción, fueron luego trasladadas a los análisis hechos a propósito de alguna de las obras documentales realizadas por la directora.

Hago estos apuntes debido a que me permiten volver sobre los intereses y objetivos que planteé para este trabajo. Creo, por un lado, que es necesario trascender y rebasar los análisis que elaboran interpretaciones a partir de acercamientos biográficos a las obras, en los cuales la figura de la autora y el discernimiento de los pormenores de su vida se piensan como la clave para descifrar el significado del objeto artístico. Estas aproximaciones, a mi parecer, han creado simultáneamente un relato base de su vida y también un repositorio de interpretaciones primordiales, las cuales parecen conformar al día de hoy un conjunto de significados completos frente a los cuales solo quedaría pendiente la tarea de la caracterizar y recuperar el resto de su trabajo. Creo que considerar el grado que se tenga de conocimiento sobre el autor como la clave para el entendimiento de su trabajo es una proposición que se acerca a pensar que los significados posibles de una obra artística están dados transhistóricamente y que, lejos de la tarea de actualizarlos o cuestionarlos, la única posibilidad frente a ellos sería la de recuperarlos y ensamblarlos a partir de la pericia que se pudiera tener para la reconstrucción y análisis de la biografía del autor.

Al insistir sobre esto, mi interés está en exponer la postura que este ensayo tendrá respecto de la figura de la directora. La atención de esta parte del texto estará concentrada en dos ámbitos que surgen de ella: las lecturas de su obra -vistas en función de su vida- y su relato biográfico -construido en parte también por la propia fortuna crítica-. Sin embargo, la razón de atraer estos elementos está en mi intención por recuperar una serie de indicios significativos que pudieran participar en mi propia interpretación de su obra, los cuales, a su vez, será preciso articular con la información de su contexto histórico, pero también -y más importante todavía- con los propios indicios de significado que el análisis de su forma fílmica podría aportar.

Para continuar con ese procedimiento de análisis, en el siguiente segmento de este capítulo tendrá lugar una caracterización del trabajo fílmico de Sara Gómez y unos breves apuntes sobre una posible vinculación histórica de su obra con su contexto histórico y artístico.

Obra e historia: síntesis de una década

En las páginas de este apartado se tratará de componer una imagen de la obra de Sara Gómez a partir de una caracterización de ella en función de su contexto histórico. El objetivo de esta operación radica en poder reflexionar acerca de la manera en que su propio trabajo se encuentra articulado con las distintas circunstancias sociales, históricas, artísticas e institucionales que la enmarcan. De manera concreta, se realizará de manera simultánea una revisión de la trayectoria fílmica de la directora a partir su incorporación en 1962 al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y, por otro lado, se tratará de entender tal relato a partir de las pautas generales del resto del cine documental cubano de la década de los

sesenta. Creo que realizar un recorrido como este puede permitir caracterizar de mejor manera los rasgos generales de su obra e incluso, de su propia figura como artista.

Para llegar a los objetivos planteados se hará primero una breve recapitulación de la trayectoria fílmica de Sara Gómez durante el periodo comprendido entre 1962 y 1973, año en el que es exhibido su último largometraje. En segundo lugar, se realizará un breve análisis de su filmografía a la luz de dos marcos históricos de interpretación sobre la labor artística y cultural en Cuba durante los años sesenta: el propuesto por Jorge Luis Sánchez²⁴ respecto de lo que él denomina el *Movimiento Cubano de Cine Documental*, y el de la investigadora brasileña Mariana Villaça²⁵, quien ha analizado la política cultural cubana de esa misma década.

Cabe aclarar que realizar una filmografía comentada no es el interés de este apartado, tal labor excedería los espacios de este texto; de ahí que se haya tomado la decisión de acotar el análisis únicamente a ciertos episodios de cine de no ficción que pudieran contribuir a los objetivos que se plantearon. Para tal labor, partiré de la distinción de ciertas periodizaciones propuestas por los autores señalados; lo cual permitirá eventualmente, localizar de manera temporal, histórica y artística a los filmes que pretendo analizar en este trabajo.

La segmentación en tres periodos de tiempo que se hará en este recuento parte de las periodizaciones formuladas por los investigadores ya mencionados. En principio, se analizará el comienzo del trabajo de Sara Gómez en el ICAIC alrededor de 1962, poco tiempo después de la creación del ICAIC en 1959; éste periodo de institucionalización de la práctica fílmica

²⁴ Jorge Luis Sánchez, *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. (La Habana: ICAIC, 2010)

²⁵ Mariana Villaça, “O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)”. (Tesis de doctorado, Universidad de Sao Paolo, 2006)

sentará las bases para ciertos aspectos artísticos y políticos de los que abrevará el cine de la directora. En segundo lugar, se propone revisar el periodo de 1963 a 1968, tramo en el cual tiene lugar la mayor parte del trabajo documental de Sara Gómez y en el cual acontece un desarrollo fílmico e institucional remarcable dadas ciertas condiciones de homogeneidad al interior del Instituto. Finalmente, de 1968 a 1973 se revisará la última etapa de actividad de Sara Gómez (interrumpida con su muerte en 1974); su trabajo en este periodo al final de la década es simultáneo a una reformulación del papel del arte al interior de la Revolución, tendencia visible desde 1968 pero hecha explícita, como se verá, hasta 1971 cuando tiene lugar el I Congreso de Educación y Cultura.

Así, al interior de cada uno de esos segmentos se precisarán las razones que justifican tales divisiones y se analizarán los aspectos previamente señalados.

I

1959 – 1963

Todo recuento histórico reciente acerca del cine cubano producido al interior de la Revolución toca ineludiblemente a la presencia del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Tal organismo significó durante un largo periodo el único centro de producción fílmica en la isla. En su interior, Sara Gómez produjo la totalidad de su obra fílmica desde su ingreso en 1962 hasta su muerte en 1974. El interés por abordar brevemente la historia fílmica de Cuba durante los años sesenta desde la perspectiva del trabajo de la directora, supone un interés por remarcar puntos específicos en su trayectoria para luego integrarla en la caracterización de lo que se puede denominar, según Jorge Luis Sánchez, el Movimiento Cubano de Cine Documental. El primer periodo analizado corresponde a la

conjunción de las fechas de inicio de tres temporalidades: la de la historia institucional del ICAIC en 1959, la del inicio del trabajo de Sara Gómez en la misma institución en 1962 y aquella del punto inaugural de la constitución del movimiento de cine documental propuesto por Jorge Luis Sánchez alrededor de 1963. La intersección de estas tres temporalidades permite avistar simultáneamente algunas aristas de los cuestionamientos que ocupan esta parte del ensayo.

El trabajo de la realizadora al interior del ICAIC comienza en 1962.²⁶ En ese año se integra al Instituto como asistente de dirección de Roberto Fandiño durante la realización del cortometraje *Tiempo de pioneros* (1962). Luego de esa breve experiencia como asistente, Sara Gómez filma en ese mismo año cinco cortometrajes: *El Solar*, *Historia de la Piratería*, *Solar Habanero*, *Fábrica de Tabaco* y *Plaza Vieja*²⁷. Estos cinco filmes pertenecen a un proyecto denominado “Enciclopedia Popular”. Este departamento al interior del ICAIC fue creado como un apoyo cinematográfico a la campaña de alfabetización iniciada en 1961 en la isla. Los cortometrajes de la *Enciclopedia* serían pequeñas notas informativas que abordaban temas de interés general a través de una forma preponderantemente expositiva y breve. La producción constante y numerada de estas notas fue interrumpida a finales de 1963 cuando la *Enciclopedia Popular* desaparece y da lugar al Departamento de Documentales Científicos y Populares. Con una función análoga a la de la Enciclopedia, este departamento

²⁶ Recientemente el portal oficial de la revista *Cine cubano* ha comenzado a elaborar perfiles de realizadores y técnicos. Puede consultarse actualmente el resumen dedicado a Sara Gómez con su semblanza y filmografía [<http://www.cubacine.cult.cu/es/cineasta/sara-gomez>] Última fecha de consulta: enero, 2020

²⁷ Jorge Luis Sánchez Gonzáles, “Filmografía documental de los directores”, 377

tendría en los años siguientes la encomienda de realizar filmes con propósitos educativos y con circuitos de exhibición más amplios, incluyendo otros ministerios gubernamentales.²⁸

Pertenecer a tal proyecto les dio a los cortometrajes de Sara Gómez las cualidades impersonales y expositivas del grueso de los episodios que conforman la Enciclopedia: en todos ellos una voz en off (femenina en algunos casos) relata y explica los acontecimientos que se desenvuelven en las imágenes. En ellos la exposición de un tema o de un proceso es el objeto de interés principal, nunca los individuos ni sus expresiones, rasgo que será distintivo en su obra posterior.

Esos cinco cortometrajes, filmados en 16mm y de no más de 10 minutos de duración, muestran una impronta ideológica atribuible al momento que les dio lugar. Si bien para 1962 no se había conformado como tal la que sería años después la división administrativa de cortometrajes (que habría de incluir a los departamentos de Animación, 16 mm, Noticieros y 35 mm) el ejercicio del cine de no ficción tenía ya clara una labor específica que le requería primordialmente dos objetos: informar y educar.

Tales objetivos coinciden con ciertas ideas que surgieron tempranamente en el debate sobre la función del cine en la Revolución; en el texto que da origen al ICAIC son ya visibles, por ejemplo, ciertas ideas que motivarán conflictos y discusiones durante largo tiempo:

Por cuanto: El cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con

²⁸ En años posteriores a la conformación del departamento Oscar L. Valdés y Miguel Torres escribirán para *Cine Cubano* un artículo con una breve reseña del trabajo realizado hasta entonces al interior de tal proyecto. Véase Oscar L. Valdés, “El Departamento de Documentales Científico-Populares” en *Cine Cubano*. Núm. 35. 1966.

todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución.²⁹

Esa ambigua definición del cine a medio camino entre arte e instrumento ideológico, entre actividad creativa y medio propagandístico se volverá una tensión constante que atravesará buena parte de la producción fílmica cubana, la de Sara Gómez incluida; este aspecto resultará determinante en la conformación de objetos fílmicos ambivalentes y que se juegan su estatus de documental al oscilar entre la expresividad y la cruda impronta informativa. Precisamente en ese intersticio de posibilidades formales y discursivas tiene lugar la principal hipótesis de este ensayo acerca de un episodio fílmico de Sara Gómez: a mi parecer, creo que ese margen de creación fílmica en el contexto político de su producción le otorgó a un documental como *En la otra isla* la posibilidad de construir y asumir un discurso ambiguo respecto de lo representado. Por ahora basta decir que gracias a esos horizontes de posibilidad -dados por la doble función del cine como arte y como medio de difusión ideológica y por la tensión derivada de ello- la historia fílmica de Cuba (y la práctica fílmica de Sara Gómez dentro de ella) se permeará de una serie de características formales y discursivas especialmente ambivalentes y creativas.

En otro extremo de esta misma tensión, el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* representa un punto de inflexión en la historia fílmica de Cuba. Creado y dirigido por Santiago Álvarez a mediados de 1960³⁰, el Noticiero ICAIC Latinoamericano tendría por objetivo producir notas informativas en torno a las actividades del nuevo gobierno. Pensado

²⁹ “Ley No. 169 de Creación del ICAIC” en Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. 3. Centroamérica y el Caribe. México, SEP-UAM, 1988

³⁰ Camila Areas, “Noticiero ICAIC. Um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas” en *Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário* Año 2019, Número Extraordinario 0 Revolução Cubana d Documentário - 60 Anos.

originalmente para ser exhibido en las salas de cine como preámbulo a los largometrajes de ficción, el noticiero pasaría rápidamente de ser un complemento de las proyecciones a ser un objeto de exhibición reconocido e identificable por sí mismo. De esta forma, adquiriría gradualmente una estructura narrativa y una serie de características formales específicas que lo llevarían a ser muy tempranamente una lograda conjunción entre un lenguaje cinematográfico vanguardista y un compromiso político explícito y constante.

Esos dos tempranos episodios, el Noticiero ICAIC Latinoamericano y la Enciclopedia Popular, inauguran un momento en que la práctica fílmica revolucionaria construye modelos y formas para desarrollar la labor encomendada a la práctica fílmica. El desarrollo posterior del cine de no ficción -y dentro de él la obra misma de Sara Gómez- se encontrará inevitablemente marcado por este origen. Muchas de las posteriores experiencias y propuestas cinematográficas partirán de los mismos objetivos didácticos y educativos; sin embargo, entre las voluntades por perpetuar y fortalecer esas formas rígidas y pragmáticas y los impulsos por estirar y cuestionarlas, el cauce del documental de esa década se verá fortalecido y complejizado enormemente.

Así, en este periodo las obras producidas por Sara Gómez se mueven ya en sincronía con la encomienda oficial de participar en las labores educativas, asimismo se montan completamente sobre las nuevas estructuras institucionales y replican de ellas los paradigmas formales que comienzan a dotar de identidad estética y política al ICAIC. De esta forma, en esta etapa de “despegue”³¹, como la denomina Jorge Luis Sánchez, los documentales de Sara Gómez ejemplifican los tempranos intentos por construir una tradición documental alineada completamente a la trayectoria de la Revolución, pero también con un enorme interés por

³¹ Jorge Luis Sánchez, “Despeje (de La bruma)”, 45

participar y construir desde sus propios medios objetos fílmicos útiles en la labor “de enriquecer el humanismo de la Revolución”³².

II

1963 – 1968

1963, año de inicio de esta periodización es una fecha en la que diversos acontecimientos dentro de la historia fílmica cubana han sido recuperados de distintas formas en la historiografía reciente. Juan Antonio García Borrero³³ señala que para este momento el ICAIC termina de consolidarse institucionalmente luego de un tiempo de formación desde 1959. Mariana Villaça³⁴ a su vez propone que los distintos conflictos y polémicas referentes a la actividad fílmica que tuvieron lugar ese mismo año³⁵ son una marca del fortalecimiento del medio, donde su madurez se pone a prueba y termina reforzándose según las conclusiones de los debates. Por otro lado, Jorge Luis Sánchez propone el año de 1963 como el inicio de lo que él llama Movimiento Cubano de Cine Documental, acontecimiento marcado por la aparición de obras cinematográficas que lograron estirar los dominios del cine documental para llevarlo más allá de las encomiendas informativas hacia las posibilidades expresivas.

Ahora bien, la conclusión temporal de este segundo segmento es resultado de una decisión propia de este ensayo; se decidió señalar el año de 1968 como el momento en que concluye este periodo dada la temporalidad del cortometraje que aquí se analizará

³² “Ley No. 169 de Creación del ICAIC”, *Hojas de cine*.

³³ Juan Antonio García Borrero, “La historia según el autor” en *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. (Madrid: Ocho y medio. Libros de Cine, 2007) 91

³⁴ Mariana Villaça, “Debates e projetos em torno do “Cinema revolucionário”, p. 114

³⁵ Como las “Discusiones entre cineastas” que sucedieron en las páginas de las revistas *Cine Cubano* y *La Gaceta de Cuba*; o bien, el debate suscitado entre Blas Roca y Alfredo Guevara a propósito de las decisiones de exhibición tomadas por el ICAIC en ese año. Véase Jorge Luis Sánchez, “Despegue (definitivamente) 99

(filmado en ese año) y su relación con el contexto específico de ese mismo año que se abordará con mayor detenimiento más adelante en este ensayo. En consecuencia, los diversos acontecimientos que tienen lugar en Cuba entre 1967 y 1968 serán los puntos de atención que cierren este segundo tramo histórico.

Lo que se desarrollará entonces a propósito de la obra de Sara Gómez comprende la producción de ciertos documentales que discuten y reelaboran las consignas de la *Enciclopedia Popular* y del Departamento de Documentales Científicos y Populares hasta el punto de inflexión que significa el fin de la década, momento en el cual los márgenes de posibilidad creativa son radicalmente distintos.

El trabajo de Sara Gómez durante este periodo inicia alrededor de 1963 y 1964. De entrada, en esos años tiene lugar en Cuba la presencia de numerosos cineastas extranjeros, europeos mayoritariamente. Por invitación del instituto, pasarían por la isla en esos años Cesare Zavattini, Chris Marker, Norman McLaren, Roman Karmen, Joris Ivens, Theodor Christensen, Agnès Varda, entre otros³⁶. La mayoría de ellos tuvieron el apoyo del ICAIC para la realización de uno o varios proyectos dentro de Cuba. Durante los procesos de producción de sus materiales, distintos jóvenes integrantes del ICAIC fueron también invitados a participar en reuniones de capacitación o enseñanza o bien tuvieron la oportunidad de fungir como asistentes en algunos proyectos.³⁷ Tal sería el caso de Sara

³⁶ Mariana Villaça. “Os documentaristas estrangeiros e a configuração do cinema-urgente” 65

³⁷ Por ejemplo, José Massip, Jorge Fraga, Nicolás Guillén Landrián y Héctor Veitía trabajaron en 1961 con Chris Marker como asistentes de producción y dirección. Véase “Joris Ivens en Cuba” *Cine Cubano* núm. 3, noviembre 1960, p. 22 y “Palabras de Hector Veitia sobre Joris Ivens”, en *Cine Cubano* núm. 14-15, 28.

Gómez, quien colaboraría con la realizadora francesa Agnès Varda haciendo las veces de asistente en un ensayo fotográfico de la Revolución cubana³⁸.



Figura No. 1 Sara Gómez. Fotograma. Salut les cubains, Agnès Varda.(1964)

Finalmente, el trabajo fotográfico de la realizadora francesa sería montado a su regreso a Paris y convertido en una película de fotoanimación de poco más de media hora; en este cortometraje las fotografías, brevemente narradas por una voz del actor francés Michel Piccoli, expresan la amplitud del contacto que Varda tuvo en Cuba con distintos sectores de la sociedad.

³⁸ Diana Iznaga, “Encuentro con Agnès Varda” en *Cine cubano*. Núm. 11. 1963. 4

Por otro lado, Theodor Christensen, documentalista danés, llega también a Cuba a finales de 1962. Colabora con el ICAIC en distintos departamentos y también se involucra en actividades con jóvenes trabajadores del ICAIC.³⁹ Durante 1963, Christensen se dedica a la producción de un cortometraje documental enfocado en las mujeres cubanas como sujeto de interés dentro del transformaciones donde se encuentran.⁴⁰

Entre otras cosas, dicho documental, *Ellas* (1964), resulta relevante debido a ciertas características formales. Christensen filma su cortometraje como una “cine encuesta”, término recuperado en más de una ocasión por Sara Gómez para la presentación de sus propios documentales. Es de resaltar la manera en que ese interés por las mujeres cubanas presente en el documental de Christensen (muy probablemente inédito en ese contexto) puede resultar un antecedente pertinente -formal y temático- para las distintas líneas de investigación interesadas por la visión de género en la historia del cine documental latinoamericano.

Las características de la producción fílmica de Sara Gómez en este periodo resultan llamativas en su diversidad. Luego de sus primeros trabajos didácticos al interior de la *Enciclopedia Popular* y tiempo después de su trabajo y contacto con la oleada de cineastas extranjeros, Sara Gómez retoma el trabajo de dirección a finales de 1964 con un cortometraje titulado *Iré a Santiago*. En él, la directora atiende la cotidianidad de las calles de Santiago de Cuba, al occidente de la Isla, de una manera radicalmente distinta de las formas de sus trabajos previos. Con una voz en off femenina, filmado mayoritariamente en exteriores y con un uso constante de la cámara en mano, en *Iré a Santiago* Sara Gómez no construye un

³⁹ Jorge Luis Sánchez. “Certidumbres (en la mirada de otros)”, 90

⁴⁰ Mario Rodríguez Alemán, “Una entrevista con Theodor Christensen” en *Cine Cubano*. Núm. 16. 1963, 17

cortometraje que pretenda explicar y transmitir un conocimiento didáctico sobre su tema; la cercanía con sus habitantes y el recorrido de la narración por su vida diaria aportan un componente subjetivo al cortometraje que lo aligera y lo acerca, visiblemente, a lo que hará más adelante en sus trabajos en la Isla de Pinos, en el cual la función expositiva se desdibuja en función de la expresividad de los personajes representados.

Entre 1964 y 1968, Sara Gómez filma siete documentales⁴¹. En ellos hay un crecimiento gradual de ciertas formas e intereses que se volverán más constantes y potentes con el tiempo. De ese periodo, y adicionalmente a los tres documentales filmados en la Isla de Pinos, datan *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1965), *Excursión a vuelta abajo* del mismo año, así como *Y tenemos sabor* (1967). Entre el interés por los cambios provocados por la Revolución en la provincia de Pinar del Río, un estudio sobre procesos de transformación social desde su propia dinámica familiar y un análisis de la música cubana a partir de sus componentes culturales e históricos, estos tres documentales previos a 1968 mantienen el uso diversos de recursos cinematográficos espontáneos y expresivos; aunado a ello, lo que me parece más importante, mantienen siempre un interés explícito por que los sujetos representados tengan agencia si no en su representación, sí por lo menos en la enunciación verbal de sus propias vidas. Es precisamente esa intención de dar la voz puede caracterizar a este conjunto de documentales y se mantiene presente de forma importante en el medimetraje que interesa a este ensayo, *En la Otra Isla*. Sobre este aspecto, sin embargo, habrá que preguntarse en qué medida esta decisión narrativa corresponde a un acto de subordinación de las voces de los individuos representados, o bien a un interés por ceder momentáneamente la voz expresiva a esos mismos jóvenes.

⁴¹ En los anexos de este ensayo se encuentra un recuento de la filmografía de Sara Gómez.

Los tres documentales filmados en la Isla de Pinos entre 1967 y 1968 (*En la Otra Isla, Una isla para Miguel e Isla del Tesoro*) componen el final de este periodo de su obra. Como se indicó previamente, la delimitación temporal de este periodo surgió de la propia estructuración de este ensayo. La producción fílmica de Sara Gómez desde 1969 hasta su muerte siguió un recorrido donde ciertos elementos estilísticos se mantuvieron, pero tuvieron que lidiar con las transformaciones de la política cultural que se comenzó a gestar alrededor de 1968 y 1969.

Durante este mismo periodo tuvo lugar el crecimiento de una práctica fílmica que a través de distintos episodios de auge, conflicto y discusión logró consolidarse como una industria paradigmática en muchos aspectos -artística y política, preponderantemente-. Así como el conflicto en torno al cortometraje documental, *P. M.*, había desafiado para entonces la consolidación del ICAIC como agente único de producción fílmica⁴², ciertos debates de este periodo (como aquellos suscitados entorno a las llamadas “Conclusiones de los cineastas...” o la breve discusión entre Blas Roca y Alfredo Guevara acerca de la política de exhibición del ICAIC que tuvo lugar en distintos medios impresos) parecen trasladar el debate directamente hacia el tema de las formas artísticas del cine al interior de la Revolución.

A este respecto es necesario mencionar brevemente la importancia de una figura como Alfredo Guevara. Director y fundador del ICAIC, Alfredo Guevara, marcaría en tal institución un rumbo creativo y político en el cual confluirían lo mismo la apertura a la experimentación y la vanguardia fílmicas que la rigidez y el didactismo informativos.

⁴² Sandra del Valle “Definirse en la polémica: PM, Cecilia y Alicia...” en Luciano Castillo, *Conquistando la utopía: el ICAIC y la Revolución. 50 años después.* (ICAIC. La Habana. 2010) 63

Esos márgenes de apertura en la institución dirigida por Alfredo Guevara permitieron que durante esa década tuviera lugar un constante ímpetu creativo por parte del ICAIC, pero también una insistencia clara en no perder de vista la dimensión política que toda actividad artística debía siempre considerar al interior de la Revolución. De ese modo, la producción fílmica se mantendría en un estatus de homogeneidad política al mismo tiempo que generaba en su interior dinámicas creativas propias que la complejizaban y permitían la emergencia de obras como las que se analizarán en este ensayo. Ese proceso, en palabras de Mariana Villaça, representa la conformación de una identidad fílmica asentada en una solidez institucional, de la cual emergería también una práctica documental capaz de expresar y discutir a su modo, los debates y las discusiones como las que tuvieron lugar en esos años.

Por otro lado, el relato que Jorge Luis Sánchez hace de ese periodo parte de la formulación, ya mencionada, de la existencia de un Movimiento Cubano de Cine Documental. Para el autor, la práctica documental que surgió en Cuba después de 1959 representa una tradición equiparable historiográficamente a la de cualquier otro momento y movimiento artístico moderno en Cuba: desde el romanticismo inaugurado por José María Heredia en el siglo XIX, hasta el trabajo literario del grupo Orígenes.⁴³ Si bien su relato considera experiencias documentales anteriores a 1959, Jorge Luis Sánchez hace una diferencia entre esos primeros esfuerzos y los logros posteriores a esa fecha que lograron consolidar el movimiento.

Este autor propone el origen del Movimiento en 1963, luego de que ciertos realizadores hicieran esfuerzos por conformar una poética y una marca autoral en sus trabajos diferenciada de las improntas educativas que el contexto parecía requerir. Los dos

⁴³ Jorge Luis Sánchez, “Legitimar”, 41

documentalistas que inician esa experiencia, según el autor, son Nicolás Guillén Landrián⁴⁴ y Santiago Álvarez.

La participación de ellos en el relato de Jorge Luis Sánchez surge de la valoración de sus primeros trabajos, en los cuales ambos realizadores son capaces de maniobrar creativamente al interior de la exigencia informativa dada por la naturaleza institucional de sus adscripciones. Santiago Álvarez, por un lado, al filmar en 1963 los acontecimientos en torno al huracán Flora, dice Jorge Luis Sánchez, logra trascender las convenciones fílmicas que los noticieros y reportajes cinematográficos significaban para las prácticas aceptadas, incluyendo otras experiencias fílmicas de él mismo. Al ser capaz de imprimir una carga subjetiva -la de un realizador implicado visual y físicamente en lo sucedido- a un acontecimiento dado -el huracán Flora-, Santiago Álvarez excede su labor informativa y alcanza una expresión creativa que, según Jorge Luis Sánchez, lo separa de buena parte de la creación documental contemporánea a su trabajo.

El caso de Nicolás Guillén Landrián es, para el mismo autor, una operación análoga, pero en un nivel completamente distinto de expresividad. Si Santiago Álvarez está comprometido en mostrar y participar de la tragedia natural y del actuar de la sociedad civil (encabezada por el Estado revolucionario que encarna Fidel Castro), Nicolás Guillén Landrián es capaz de crear visualmente una expresividad más cercana a lo individual que a la épica nacionalista que Santiago Álvarez muestra en *Ciclón*. En su cortometraje de 1963, *En un barrio viejo*, Guillén Landrián observa la cotidianidad de un pequeño barrio de La

⁴⁴ En el año 2013, la revista chilena La Fuga preparó un dossier sobre Nicolás Guillén Landrián en donde diversos autores reconstruyen su trayectoria y hacen un análisis de su obra. Véase Dean Luis Reyes “Exhumaciones de Guillén Landrián” en *La Fuga*. Dossier Especial. Nicolás Guillén Landrián. Primavera, 2013. [en línea <http://www.lafuga.cl/exhumaciones-denicolas-guillen-landrian/660>]

Habana donde los distintos gestos y rutinas de sus habitantes son los acontecimientos que dejan ver los cambios por los que está atravesando la sociedad cubana. No hay un privilegio de la información, la expresividad es el centro de su trabajo.

Esos dos núcleos que dan lugar al movimiento documental descrito por Jorge Luis Sánchez parecen comprender las dos vetas de expresión de las que abrevarán el resto de los trabajos documentales relatados por el autor en su historia: la de la expresión subjetiva de los individuos ante las transformaciones que suceden frente a él; y la del registro comprometido, alineado y edificante que muestra el andar de la Revolución desde la épica de su desarrollo. Para Jorge Luis Sánchez, la existencia del impulso creativo que significa el movimiento documental se explica por la consolidación material del ICAIC que había logrado para ese momento (la misma señalada por Mariana Villaça o García Borrero) y también por la nutrida práctica teórica que se llevaba a cabo en su interior y que permitía la búsqueda, discusión y reinterpretación de otras tantas experiencias cinematográficas.

Luego de la conformación del movimiento lograda por los dos realizadores señalados, para Jorge Luis Sánchez, sigue un proceso largo (que para él terminará en 1973) en el cual serán constantes las obras documentales de “ruptura”, las cuales comparten y enriquecen la búsqueda expresiva que inauguraron Álvarez y Guillén Landrián. Es precisamente en esa tendencia que sucede buena parte del trabajo de Sara Gómez y en el que se inserta el documental que se analizará en este ensayo. Distintos acontecimientos sucedidos dentro y fuera de Cuba alrededor de esos años pueden avistarse en las obras fílmicas de este periodo. Desde la publicación en 1965 del ensayo de Ernesto Guevara “El socialismo y el hombre en Cuba” hasta el estreno de *Memorias del subdesarrollo* (1968) o la premiación del certamen “Julián del Casal” al poemario *Fuera del juego* de Heberto Padilla en ese mismo año, se

gestan un cúmulo de situaciones que parecen advertir cambios y reacomodos en el papel de la cultura y el arte al interior de la Revolución cubana.

La tarea que habrá que emprender entonces es la de recorrer ese periodo con el ánimo de interrogar la manera en que Sara Gómez fue capaz de problematizarlo y moverse en él logrando dejar indicios de una realidad compleja, contradictoria y no siempre triunfante.

III

1969 – 1973

Como se indicó previamente, la coyuntura que rodea a los documentales de Sara Gómez analizados en este ensayo será detallada con más precisión en el siguiente apartado de este trabajo. Para describir y relatar este breve último periodo en la filmografía de la directora, será necesario repasar el impacto que ciertos episodios históricos y fílmicos ocurridos un año atrás dejaron tras de sí en el ámbito cultural y político.

La obra documental de Sara Gómez no sufre ninguna disminución cuantitativa luego de sus trabajos sobre la Isla de Pinos en 1968. Desde ese año hasta 1974 filma seis cortometrajes documentales y comienza la producción del largometraje de ficción *De cierta manera*.

Estas obras documentales serían realizadas todavía siguiendo la línea emprendida por el Departamento de Documentales Científicos y Populares. De acuerdo con algunas reseñas, en esos trabajos la directora vuelve sobre temas sencillos y mantiene el uso de recursos formales elementales y poco estilizados. de Jorge Luis Sánchez señala cómo, frente al

contexto efervescente de estos años, la reacción de Sara Gómez parece ser la de disminuir al máximo toda impronta personal al interior de su trabajo.

Los temas de sus últimos trabajos documentales van de la organización de asambleas populares, los servicios médicos pediátricos ofrecidos por el Ministerio de salud hasta los llamados al trabajo voluntario al interior de la industria y el campo. En 1973 inicia la filmación de su única obra de ficción; proceso en el cual participaría únicamente hasta el final de los rodajes. Su muerte durante la posproducción hizo que el largometraje no se concluyera y fuera olvidado durante algunos años. El montaje final sería realizado años después, logrando su estreno en 1977. Este largometraje, como ya se mencionó, se volvió el objeto fílmico que mayor atención tuvo durante las décadas posteriores a su realización.

Volviendo sobre lo acontecido en el periodo que atiende este apartado, es de notar la forma en que, de acuerdo con Jorge Luis Sánchez, en 1969 da inicio un proceso de retraining en el desarrollo de la práctica fílmica cubana. Si bien el autor propone un punto de inflexión abrupto en 1971 con la celebración del I Congreso Nacional de Cultura y Educación, reconoce que después de 1968 aquella tendencia de ruptura y efervescencia inaugurada en 1963 comienza a desvanecerse.

En este periodo que él denomina “Meseta” los realizadores y sus obras dejan de lado las actitudes de renovación e invención que habían llevado a la consolidación de una documentalística cubana como la de Santiago Álvarez o la misma Sara Gómez o la que el propio cine de ficción lograría con Gutiérrez Alea o Humberto Solás.

A ese respecto resulta interesante un texto publicado en la revista *Cine Cubano* en ese mismo año en el cual la dirección de la revista convocaba a distintos realizadores a hacer un

balance sobre el décimo aniversario de la fundación del ICAIC y del inicio de la Revolución. Lo dicho por Tomás Gutiérrez Alea resulta elocuente para entender los conflictos y las inquietudes que el medio cinematográfico y artístico se cuestionaba de cara a los primeros diez años de actividades:

[...] La revolución ha dejado de ser ese hecho simple que un día nos vio en la calle agitando los brazos [...] Ahora empieza a manifestarse, como la vida misma, en toda su complejidad. [...] Las relaciones entre política y cultura son superficialmente amables, pero profundamente contradictorias. Aparecen los primeros fantasmas, los primeros exorcismos, pero no se llega a practicar ningún auto de fe. [...]⁴⁵

De esta forma y en pocas líneas, Alea logra resumir una serie de preocupaciones que inundan la práctica artística de esos años. En este periodo de Meseta, como dice Jorge Luis Sánchez, el entendimiento de la cultura como un sector vigilado y lleno de tensiones detiene el interés por problematizar desde el cine tanto el propio lenguaje cinematográfico como la propia realidad de la que se nutría. Ejemplo de ello será, a partir de esos años, aquello que el mismo autor denomina la “postergación de la exhibición”⁴⁶ de un sinnúmero de documentales: *M-S* (1972) de Enrique Pineda Barnet, *Desde La Habana, 1969 ¡Recordar!* (1972) y *Para construir una casa* (1974) de Nicolás Guillén Landrián, *Mi aporte* (1972) y *De bateyes* (1971) de Sara Gómez, *Carnaval 70* (1971) de Manuel Herrera, *Pase de lista*

⁴⁵ “Respuesta a Cine Cubano” en *Cine Cubano*. Núm. 54-55. 1969, 23-24

⁴⁶ Acciones como esta eran posibles debido a una robustez institucional lograda por el ICAIC hasta ese momento. La existencia de un Consejo de Dirección al interior del Instituto y de una Comisión Revisora de películas, inicialmente pertenecientes a organismos separados, implicaba en este momento, dos etapas de reconocimiento por el cual toda producción realizada por el Instituto debía pasar; sin embargo, luego de 1969 la Comisión se integraría al ICAIC, lo cual le otorgaría una agencia sobre cada uno de los aspectos de la actividad fílmica: desde la producción hasta la exhibición y circulación. Véase Jorge Luis Sánchez. “Ruptura (con búsqueda, riesgo y experimentación)”, 176

(1972) de Luis Felipe Bernaza y, entre muchos otros, probablemente los documentales de Sara Gómez hechos en la Isla de Pinos también tendrían el mismo destino.⁴⁷

De esa forma es visible la manera en que en esos años la relación entre la creación artística y los agentes de su administración se complejiza hasta puntos de tensión bastante considerables. El episodio que será considerado como el punto de giro en ese aspecto es aquel ocurrido en torno al escritor Heberto Padilla entre 1968 y 1971, situación en la que la entrega de un premio al mismo autor, la publicación de comentarios negativos a su obra y una desaprobación institucional por parte de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba escalaría hasta convertirse en un evento público de inculpação del mismo autor en abril de 1971⁴⁸.

Tres días después del acto público de Heberto Padilla en la UNEAC, daría inicio el Congreso de Educación y Cultura. En ese encuentro se discutirían las que serán las bases teóricas de la práctica cultural que se habrá de emprender en Cuba a partir de ese momento.

A las prácticas artísticas se les vuelve a reconocer su función como herramientas de concientización, no obstante, siempre subordinadas a sus posibilidades pragmáticas. El surgimiento de un nuevo entendimiento de las masas y de la sociedad lleva a que todo sea concebido en función de la formación y transformación hacia un estado de madurez socialista; asimismo, es reformulado aquel argumento que había hecho del proceso revolucionario una entidad monolítica que había que preservar y defender de amenazas permanentes:

⁴⁷ Jorge Luis Sánchez, “Meseta (aunque con diversidad)”, 225

⁴⁸ Carlos Tello Díaz, “Cultura y política en los primeros años de la Revolución Cubana: el caso Padilla” en *Cuadernos americanos*. Núm. 156, (2016)

El arte es un arma de la Revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo. La revolución socialista en sí es el más alto logro de la cultura cubana y, partiendo de esta verdad insoslayable, estamos dispuestos a continuar la batalla por su más alto desarrollo. *Nuestro arte y nuestra literatura serán valiosos medios para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria, que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesa.*⁴⁹

En esas nuevas definiciones de objetivos y atribuciones, el cine también habría de ser reorientado:

Es por eso que el Congreso pide la continuación e incremento de películas y documentales cubanos de carácter histórico como medio de eslabonar el presente con el pasado, y plantear diferentes formas de divulgación y educación cinematográficas para que todo nuestro pueblo esté en condiciones de ser cada vez más un espectador activo y analítico ante las diversas manifestaciones de este importante medio de comunicación.⁵⁰

Tal es el contexto general en el que tuvo lugar el tramo final de la obra de Sara Gómez; tal es el momento en que surge el medimetraje que es motivo central de este ensayo.

Como ya se observó, la trayectoria fílmica de Sara Gómez sucede vinculada completamente a la historia institucional del cine cubano y a la historia de la propia práctica fílmica revolucionaria. Todo su trabajo es atravesado por esa doble función del cine como

⁴⁹ “El primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Núm. 2, 1971. Versión en línea [<http://revistas.bnjm.cu/index.php/revista-bncjm/article/view/1732/0>] Última consulta: diciembre, 2019. El subrayado es mío.

⁵⁰ Fragmento citado en Jorge Luis Sánchez. “Meseta”, 120

forma expresiva y como medio de comunicación y formación política. Lo que habrá que preguntarse entonces, volviendo al objeto de estudio de este ensayo, es de qué manera el contexto nutre al medimetraje que se analizará más adelante.

Para entender, sin embargo, la implicación del contexto en la obra habrá que atender con detalle la coyuntura en la emerge. En el siguiente capítulo de este trabajo se expandirá el análisis del año 1968 en Cuba con el fin de obtener directrices de interpretación que habrá que poner a prueba luego en el análisis fílmico.

2. Un “juego inédito”: La Isla de la Juventud y Cuba en 1968.

El trabajo de interpretación del mediodocumental de Sara Gómez requiere del conocimiento de los aspectos históricos que rodean a los sujetos y a las circunstancias que se muestran en él. Al inicio de este ensayo, se mencionó la forma en la que se pretende entender en este análisis la significación histórica del documental: de cara a las previas tareas interpretativas que pretendían ver en el mediodocumental una trasposición de sentido desde la subjetividad de la realizadora hacia las imágenes del mismo, lo que este ensayo siempre ha pretendido ha sido triangular y establecer relaciones de significado entre la especificidad de las imágenes, los rasgos subjetivos de la realizadora y, quizás lo más importante, el entorno que rodea a esas dos dimensiones.

De este modo, lo que habrá que hacer ahora es caracterizar la manera en que el contexto cubano de 1968 emerge en el mediodocumental a estudiar. Para ello, en este segundo apartado se realizará un recorrido por la dimensión social, política y artística que el año de 1968 significa para esa primera década de la Revolución cubana. Este análisis se hará desde la focalización requerida y marcada por las características del propio documental.

En ese mismo sentido, es necesario ubicar al documental de Sara Gómez en función de las propias dinámicas artísticas y cinematográficas que lo rodean. No son pocas ni recientes las interpretaciones historiográficas que han señalado el año de 1968 como un momento determinante para la cinematografía cubana y latinoamericana. De manera general, estas interpretaciones suelen ver este momento de producción cinematográfica como el signo excepcional de una consolidación institucional y creativa; bajo esta visión, el mediodocumental

de Sara Gómez se puede ver en concordancia con otras obras fílmicas más reconocidas y elaboradas en la Isla en ese mismo momento (*Memorias del subdesarrollo*, *Hanoi*, martes 13, *Coffea arábica*, entre otros).

Ahora bien, antes de iniciar la operación de caracterización histórica, hay que anotar algunas circunstancias históricas y sociales que conforman la coyuntura en la que tiene lugar la producción del medimetraje *En la otra isla*, circunstancias que están estrechamente vinculadas con la historia a revisar en el resto del capítulo y en el posterior análisis fílmico.

Este documental se filmó en la Isla de Pinos alrededor de 1967 y 1968. Esta provincia insular de Cuba atravesó cambios profundos desde la primera mitad de la década, los cuales significaron un impacto en su conformación social. Hubo, por lo menos, tres acontecimientos inmediatos a la fecha de producción del medimetraje *En la Otra Isla* que hicieron parte de la complejidad social representada en él. Primero, a mediados de 1966, el paso del huracán *Alma* por el Caribe devastó enormemente el territorio de la Isla de Pinos; como parte de un proyecto de emergencia, este territorio recibió contingentes de jóvenes organizados en brigadas y columnas para llevar a cabo distintas tareas de reconstrucción y producción agrícola.⁵¹ En segundo lugar, a mediados de 1967 el Presidio Modelo -una prisión construida en los años veinte durante el gobierno del presidente Gerardo Machado- cerró sus puertas luego de casi 40 años de existencia.⁵² Y por último, casi simultáneamente al cierre de la prisión, ciertas áreas alrededor de Nueva Gerona, la capital de la provincia que en sí misma es la Isla de Pinos, fueron reactivadas con planes de producción agrícola y con proyectos de

⁵¹ Mayra Lamotte Castillo, “Siempre Isla de la Juventud”, *Victoria. Diario Digital de la Isla de la Juventud, Cuba*. Agosto, 2019, <http://www.periodicovictoria.cu/siempre-isla-de-la-juventud/>

⁵² Véase Ana Casado Fernández, “Escritura entre rejas: literatura carcelaria cubana del siglo XX” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 155 Versión digital.

infraestructura⁵³ que pretendían -entre otras cosas- estimular las dinámicas de población y productividad en un territorio que históricamente había sido relegado del desarrollo de la isla “principal”.



Figura No. 2 Presidio Modelo. Fotograma “Isla del Tesoro” (1969)

Como parte de esta misma estrategia, a lo largo de la Isla de Pinos se instalaron en esos meses distintos campamentos a los cuales llegaron periódicamente grupos jóvenes de toda Cuba que fueron integrados a las brigadas de producción agrícola que se llevaban a cabo

⁵³ “De cómo la Isla de Pinos cambió su nombre por la Isla de la Juventud” *Juventud rebelde*. Agosto, 2007. Versión en línea <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-08-02/de-como-la-isla-de-pinos-cambio-su-nombre-por-isla-de-la-juventud>

en los alrededores de Nueva Gerona. De acuerdo con el testimonio de la propia Sara Gómez⁵⁴, la estadía de esos jóvenes en la Isla de Pinos consistía en pasar una temporada en los campamentos y en participar en las distintas tareas que coordinaban los dirigentes regionales de la Unión de Jóvenes Comunistas⁵⁵, lo cual parece ser una extensión de aquellas brigadas llegadas a la isla desde 1966 luego del huracán *Alma*.

Las dinámicas surgidas con la llegada de esa población joven y su efecto en la productividad de la isla parecen haber hecho de ese lugar un espacio enormemente significativo que sugería el posible impacto del trabajo y de la juventud en los procesos de transformación social. Esa visión se muestra ya en el discurso que Fidel Castro ofreció en la Isla de Pinos a propósito de la inauguración de una presa a mediados de 1967⁵⁶. En él, Castro insiste en el potencial revolucionario gestado en la isla y sugiere, por primera vez, la posibilidad de renombrar eventualmente a la provincia de Isla de Pinos como Isla de la Juventud.

En ese mismo discurso, Fidel convoca a pensar los acontecimientos y las transformaciones de la Isla de Pinos como un “ensayo” de la sociedad revolucionaria que habrá de construirse en toda Cuba. A mi juicio, tal idea significa un derrotero fundamental a considerar en todos los trayectos de interpretación posible que se puedan hacer a propósito del medimetraje que se atiende en este ensayo.

⁵⁴ “Cuestionario de Marguerite Duras a Sara Gómez en los archivos de la Cinemateca” en J. A. García Borrero, “Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual” 263

⁵⁵ “De cómo la Isla de Pinos cambió su nombre por la Isla de la Juventud”

⁵⁶ Fidel Castro, “Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del PCC y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto de inauguración de la presa ‘Viet Nam Heroico’ en la Isla de Pinos”

En los meses posteriores a ese discurso de Castro, Sara Gómez llegó a la Isla de Pinos con su equipo de producción. Ahí filmó, como ya se mencionó, los tres medimetrajes que tuvieron por interés a los jóvenes participantes de esos proyectos. Los primeros dos medimetrajes que filma en la Isla de Pinos, *Una isla para Miguel* (1968) y *En la otra isla* (1968), siguen las actividades de varios jóvenes que viven y trabajan al interior de un campamento. Por último, en 1969 filma *Isla del Tesoro*.

Una isla para Miguel sigue de cerca a un grupo de niños que han destacado por sus problemas de conducta al interior del campamento; el medimetraje se concentra en uno de esos niños, Miguel, a quien conocemos a través del testimonio de varios dirigentes y educadores; estos últimos nos presentan algunas de las circunstancias por las que Miguel ha atravesado en su estancia en el campamento y ciertos esfuerzos que se han llevado a cabo para lograr integrarlo a las actividades que tienen lugar en ese espacio.

Por otro lado, *En la otra isla*, (objeto de interés principal de este ensayo) vuelve sobre un grupo de jóvenes -mayores a los presentados en el documental anterior- que viven y trabajan en ese mismo campamento; este documental de poco más de cuarenta minutos se concentra en mostrar los testimonios que dan los jóvenes de sí mismos, aborda las razones familiares y sociales que los llevaron allí e indaga en el trabajo que realizan en la granja, así como en el impacto que tales actividades tiene en sus vidas.

Finalmente, *Isla del Tesoro* (1969) muestra un resumen histórico de la isla: desde su ocupación colonial hasta su transformación contemporánea en un gran centro de trabajo juvenil. Con una estructura y forma genérica -identificable con los primeros trabajos de Sara Gómez en la Enciclopedia Popular- este medimetraje no presenta ningún testimonio ni personaje alguno además de la Isla con sus transformaciones.

Para entender la manera en que la representación de la Isla de Pinos cobra sentido en uno de esos tres medimetrajes de Sara Gómez, es necesario caracterizar primero el contexto específico de Cuba que durante esos mismos años rodeaba a la Isla de Pinos. Hecho tal recorrido, se podrá entonces llevar a cabo la posterior operación de análisis e interpretación del medimetraje seleccionado para este trabajo.

La otra isla y la historia

Se han escrito una gran cantidad de textos que atienden a distintas aristas de los innumerables acontecimientos sucedidos en todo el mundo durante 1968. Nombrado en Cuba como el año del “Guerrillero heroico”, esta fecha significó un punto de inflexión a distintos niveles. En un ensayo ya aludido en este texto, José Antonio García Borrero⁵⁷, hace un repaso de la coyuntura del 68 desde la especificidad del caso de Cuba. En su texto, García Borrero apunta la forma en la que, a diferencia de otros países latinoamericanos, en 1968 parece no existir una tendencia a la protesta social o a la participación de algún sector civil movilizado por alguna causa social o política. Esta aparente falta de movilización dice el autor, de ninguna manera debe pensarse como signo de conformidad o parsimonia social; él argumenta que las características de la coyuntura cubana de ese año se configuraron a partir de una serie de acontecimientos enmarcados en una todavía poderosa y ubicua narrativa del proceso revolucionario iniciada casi una década antes.

El más importante tendría lugar apenas un año antes: en octubre de 1967, la muerte de Ernesto Guevara en Bolivia significó un impacto político y social inconmensurable, cuyos ecos tocarían también de distintas formas a la práctica artística y revolucionaria. En los meses

⁵⁷ J. A. García Borrero, “Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual”, 249-284

posteriores a su muerte, la presencia e imagen del Che se vería replicada a lo largo de distintos medios, la revista *Cine Cubano* editaría un número exclusivo a él y Santiago Álvarez haría el montaje del documental *Hasta la victoria siempre*, exhibido durante la ceremonia a propósito de su muerte.⁵⁸ Asimismo, la circulación del texto *El socialismo y el Hombre nuevo en Cuba* se vería reincentivada.

Este texto parece haber significado un paradigma moral que orientó los llamados a la integración social de los individuos a los proyectos económicos colectivos que se emprendían en ese contexto⁵⁹; estas directrices de comportamiento pueden entreverse también en las imágenes del medimetraje que Sara Gómez filma en la Isla de Pinos: en un contexto de transformación, la voluntad para el trabajo y el heroísmo cotidiano son las actitudes revolucionarias que se habrán de preservar e incentivar; valores visibles en el proyecto mismo que significan los campamentos de la Isla de Pinos y también presentes en la representación documental que Sara Gómez hace de ello.

Por otro lado, y también a propósito de ese aspecto concreto -el del trabajo y sus distintos estímulos y motivaciones- hay que apuntar otro acontecimiento de esos mismos años. En un momento en el que la relación entre la Unión Soviética y Cuba resultaba particularmente compleja, da inicio en marzo de 1968 la llamada *Gran Ofensiva Revolucionaria*. Pensada como un plan que permitiera un control total de las actividades

⁵⁸ Kristi M. Wilson, “Ecce Homo Novus: snapshots, the ‘new man’ and iconic montage in the work of Santiago Alvarez”, *Social Identities Journal for the Study of Race, Nation and Culture*. Vol. 19, núm. 3 y 4 (2013) 413, <http://dx.doi.org/10.1080/13504630.2013.817636>

⁵⁹ Rafael Rojas, “La ‘Ofensiva Revolucionaria’” en *Historia Mínima de la Revolución Cubana*. (Ciudad de México: El Colegio de México, 2015) 158

económicas de la isla, la *Gran Ofensiva* implicó medidas concretas que transformaron los regímenes de propiedad y las dinámicas de trabajo y productividad en todos los sectores.⁶⁰

La discursividad que acompañó tal proyecto apuntó a pensar en los estímulos morales para incentivar el trabajo y el compromiso con los distintos proyectos emprendidos por la Revolución:

Hay que decir que en estas inversiones no está calculado lo que significa el trabajo voluntario; es decir, todo lo que tenemos de trabajo voluntario es en incremento de todas estas cifras que les hemos señalado. Esos cientos de miles de personas que se han movilizado un día u otro, a llenar bolsas de café, a sembrar, a trabajar, a abrir huecos, los que están trabajando a lo largo y ancho del país en movilizaciones similares, cada esfuerzo que hacen, cada mata que siembran es un esfuerzo adicional a este 31% del producto bruto nacional dedicado al desarrollo. Y este país lo verá algún día con profunda satisfacción, y con profunda satisfacción se alegrará de lo que hace hoy. *Porque es cierto que se trabaja para el futuro, pero no solo se trabaja para las generaciones futuras, sino que en cierto sentido esta generación tendrá oportunidad de ver los resultados de su trabajo de hoy. De eso no hay dudas.*⁶¹

Ese mismo énfasis en el trabajo también se vería recuperado a partir de otro proyecto contemporáneo al medimetraje que se analiza en este trabajo: la llamada *Zafra de los 10*

⁶⁰ Oscar Zanetti, “La Construcción Económica” en *Historia mínima de Cuba*. (Ciudad de México: COLMEX, 2013), 288

⁶¹ Fidel Castro, “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario Del Comité Central Del Partido Comunista De Cuba y Primer Ministro Del Gobierno Revolucionario, en el Acto Conmemorativo del XI Aniversario de la acción del 13 de marzo De 1957, efectuado en la escalinata de la Universidad De La Habana” 13 de marzo de 1968 en Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Portal Digital del Gobierno de Cuba. Versión digital. El subrayado es mío.

millones. Formulada como una meta ambiciosa en la industria azucarera, la Zafra tenía por objetivo alcanzar un crecimiento sostenido en el cultivo de caña de azúcar para poder alcanzar el mencionado nivel de producción y exportación para el año 1970⁶². Un año antes, en el Teatro Chaplin de La Habana, Fidel Castro anunciaba la llegada de la “etapa masiva” de la zafra, de “[...] una zafra prolongada, un trabajo arduo, un trabajo serio, un trabajo responsable.”⁶³. En el mismo discurso reconocía lo complejo del objetivo y hacía un llamado a una disciplina férrea para alcanzar lo que se proponía:

En esta ocasión, como en ninguna otra, hace falta que nuestros trabajadores den muestra de ese espíritu; nuestros trabajadores que sabemos de lo que son capaces en momentos decisivos, que sabemos lo que han sido capaces de hacer en los momentos de peligro, la actitud con que han estado dispuestos a darlo todo en un momento heroico. *Pero en esta ocasión se requiere ese heroísmo callado y silencioso de todos los días.*⁶⁴

Sin embargo, llegado el año de 1970 los balances de la producción no serían los esperados. En un discurso a propósito del aniversario XVII del Asalto al Cuartel Moncada, Fidel Castro volvería a reconocer el esfuerzo realizado e insistiría en la narrativa de la batalla perpetua en contra de enemigos de la Revolución; en ese mismo discurso Fidel haría un balance de ese fracaso: “Es más fácil ganar 20 guerras que ganar la batalla del desarrollo”⁶⁵.

⁶² Oscar Zanetti, “Transformaciones en la sociedad”, 295

⁶³ Fidel Castro, “Discurso Pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario Del Comité Central Del Partido Comunista De Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto para dar inicio a la etapa masiva de la Zafra de los 10 Millones de Toneladas” 27 de octubre de 1969 en Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Portal Digital del Gobierno de Cuba. Versión digital.

⁶⁴ Ibid. El subrayado es mío.

⁶⁵ Fidel Castro, “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario Del Comité Central Del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro Del Gobierno Revolucionario, en la Concentración Conmemorativa Del XVII Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, efectuada en la Plaza De

Así, estos acontecimientos contemporáneos al mediometrage de Sara Gómez -las transformaciones sociales y productivas de la Isla de Pinos, la Zafra de los 10 millones, la muerte del Che y la Ofensiva Revolucionaria- delinean un momento histórico de tensión y de reformulación de objetivos políticos y sociales específicos y a la vez sincrónicos con los sucedidos en otras partes del mundo. El énfasis en la responsabilidad social de los individuos, los llamados al trabajo voluntario, la invitación al heroísmo cotidiano y el omnipresente y constante discurso de transformación revolucionaria delinean un universo de valores y expectativas que puede ser visto puntualmente en el mediometrage aquí analizado.

¿De qué manera estas discusiones y estos discursos son visibles en el documental de Sara Gómez? ¿Se manifiesta de alguna forma ese fragor oficial que propugna por el sacrificio, el heroísmo y el esfuerzo para la construcción de algo mejor? ¿Qué hay en los sujetos representados que los acerque o aleje de esas dinámicas discursivas y sociales?

El mediometrage *En la otra isla* muestra de forma particular ciertos aspectos de ese contexto; a mi juicio, detrás de los arcos narrativos individuales que se muestran de cada personaje existe una tarea de análisis focalizado desde de un sector y una perspectiva específicos; es decir, desde los jóvenes habitantes de los campamentos de la Isla de Pinos se alude al nivel colectivo de sus problemáticas y sus posibles soluciones. De ese modo, los distintos jóvenes entrevistados en el mediometrage se representan en medio de distintos procesos de transformación y, a la vez, parecen ser representados como signos de ciertas situaciones “contrarias” a la Revolución todavía existentes en la sociedad cubana.

La Revolución” 26 de Julio, 1970. Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Portal Digital del Gobierno de Cuba. Versión digital.

Con eso en mente, es explicable la presencia de personajes como María (la primer joven entrevistada), con un padre desempleado, siete hermanos y una madre que trabaja “pa’la calle”; o la de Rafael, cantante lírico que tuvo que dejar de estudiar en una escuela de música debido a la *incomodidad* de ciertas compañeras que no querían trabajar con él; la de Manuela, cuyo padre está preso en “La Cabaña” por ser agente de la CIA y cuya madre salió de Cuba en 1959 hacia Estados Unidos. Todos ellos individuos con recorridos personales complejos que se ven ahora unificados y dirigidos hacia un objetivo común: su transformación dentro de la Isla de Pinos a través del trabajo en el campo, de la militancia en el partido y de la entrega individual a tales labores; y, con todo ello, hacerse a sí mismos partícipes de ese enorme proceso, siempre en peligro y siempre exigente, que significa *la* Revolución.

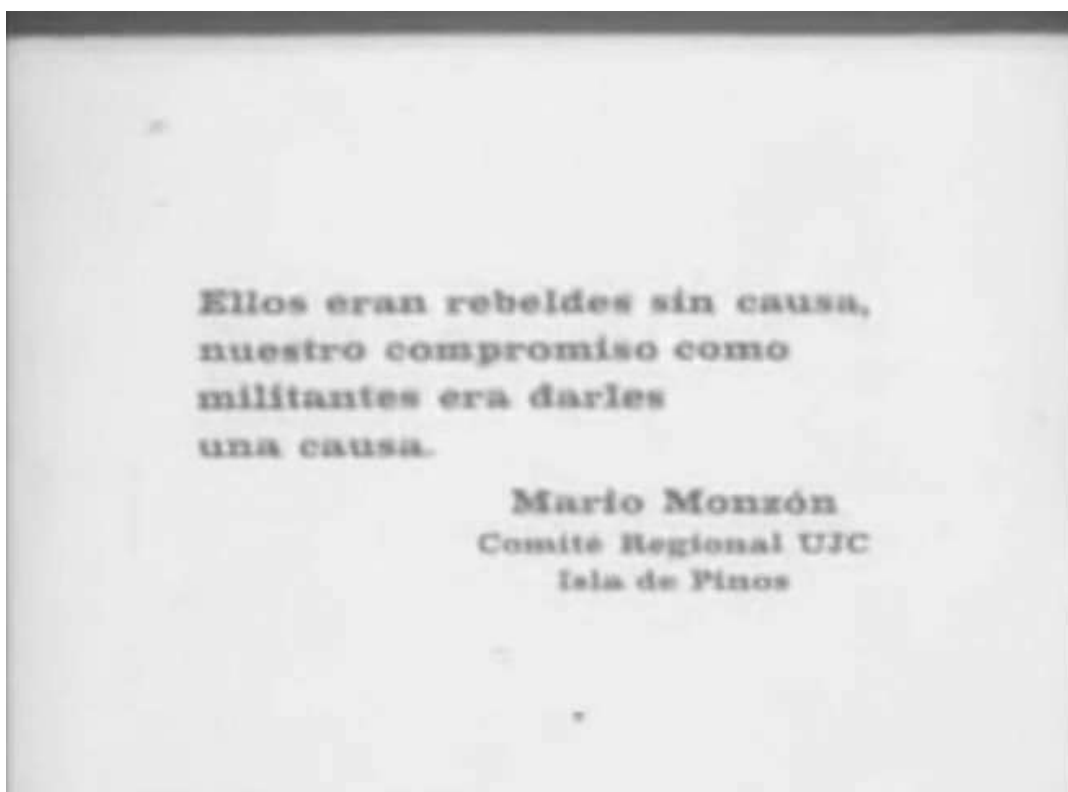


Figura No. 3 Intertítulo en el medimetroaje “Isla del Tesoro” (1969)

En ese sentido, se pueden sugerir coincidencias entre esos procesos de transformación individuales con lo dicho en aquellos otros discursos colectivos que alentaban la construcción de *hombres nuevos* que pudieran interiorizar y profundizar las dinámicas de transformación que la Revolución les ofrecía. Todo ello dado en el espacio de la Isla de Pinos, espacio que había pasado a significar el ensayo de una sociedad ideal donde las realidades precarizadas de distintos individuos se verían en transición hacia una sociedad *ideal* a través de la asimilación del trabajo y el compromiso revolucionarios.

Ahora bien. ¿cómo es la práctica artística contemporánea a esos acontecimientos? ¿Qué aporta la sensibilidad artística al entendimiento de tales problemas? ¿Con qué imágenes dialoga el medimetraje de Sara Gómez y qué imágenes construye de ese espacio y esos problemas?

La otra isla y la cultura

La actividad cinematográfica también se mueve como lo hace el contexto en el que surge. A diferencia de otras artes, el cine en Cuba durante esos años surgió en medio de una particular solidez institucional; este aspecto le ofreció enormes posibilidades prácticas al mismo tiempo que le confirió una ineludible cercanía al espacio de *lo oficial*. En esas circunstancias tuvieron lugar distintos episodios dentro de la práctica fílmica -y artística, en general- que dejaron ver la manera en que ciertas discusiones análogas a las de la coyuntura sociohistórica tuvieron lugar al interior de los debates y prácticas artísticas.

El año de 1968, con lo sucedido desde el Congreso Cultural de La Habana hasta la premiación de Casa de las Américas al poemario de Heberto Padilla, Fuera *de Juego*, en Cuba la práctica artística adquiere una nueva connotación, lo cual la lleva a episodios de

replanteamiento de su definición y de su cercanía y vinculación con los objetivos sociales y políticos de la Revolución.

En el caso del cine, durante 1968 se ve el momento más álgido de un periodo de creación. Volviendo a lo propuesto por Jorge Luis Sánchez⁶⁶, el cine de esta coyuntura atrae todo lo logrado en los años anteriores para mostrar la madurez institucional y artística de la práctica fílmica al interior de la Revolución. Serían esos los años de Alea, Humberto Solás, Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián.

En el caso específico del cine de no ficción, durante ese mismo año surgen medimetrajes documentales como *LBJ* de Santiago Álvarez, *Coffea arábica* de Nicolás Guillén Landrián o el otro medimetraje de la Trilogía de Sara Gómez *Una isla para Miguel*. Esos tres casos, por mencionar los más visibles, muestran el nivel formal y discursivo que había alcanzado la práctica documental en Cuba para ese momento.

Jorge Luis Sánchez argumenta que este periodo de experimentación dentro del Movimiento Cubano de Cine Documental es notable por el interés explícito en hacer de la forma cinematográfica su principal campo de experimentación y transformación⁶⁷. Asimismo, en ese mismo año esa vanguardia confluye con un periodo de memoria histórica oficial en Cuba denominado “Cien años de lucha⁶⁸”. Tal proceso de rememoración veía el año de 1868 -el del inicio del primer proceso independentista en Cuba- como el comienzo de un largo proceso de liberación dentro del cual los acontecimientos sucedidos en torno a 1959

⁶⁶ Jorge Luis Sánchez, “Ruptura (con búsqueda, riesgo y experimentación)”, 119-126

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Fidel Castro, “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario Del Comité Central Del Partido Comunista De Cuba y Primer Ministro Del Gobierno Revolucionario, en el resumen de la Velada Conmemorativa De Los Cien Años De Lucha”, 10 de octubre, 1968 en Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Portal Digital del Gobierno de Cuba. Versión digital.

serían la culminación triunfante de una lucha centenaria en contra del imperialismo norteamericano. Ante tal conmemoración el ICAIC recibiría directamente en ese año la instrucción de realizar producciones de ficción y de no ficción que hicieran parte de tal interpretación de la historia de Cuba.

Desde ese contexto, del medimetraje *En la Otra Isla* -visto en conjunto con los otros dos documentales de la trilogía filmada en la Isla de la Pinos- es posible extraer y cuestionar posibles significados acerca del posible lugar de la Isla de Pinos en ese momento de memoria oficial. Como ya se dijo, uno de los tres documentales que filma Sara Gómez en ese mismo año, *Isla del Tesoro*, tiene como objeto de interés el proceso de transformación reciente sucedido en tal espacio. Ese medimetraje parece hacer de esos cambios en la isla una imagen metafórica del proceso revolucionario iniciado en 1959; el documental muestra la forma en que la Isla de Pinos transita desde ser un refugio de piratas y de baluarte productivo para la economía colonial decimonónica hacia un lugar donde tendrían lugar los mayores proyectos de productividad agrícola y de transformación revolucionaria. Esa isla del *tesoro* legendaria pasaría de ser otro bastión de ocupación extranjera a ser un sitio de potencial aprovechamiento y construcción de la sociedad nueva que la Revolución esperaba alcanzar.

En ese sentido, lo mostrado en *Isla del Tesoro* parece tener la misma premisa que subyace al interior del medimetraje que se analiza en este ensayo, *En la Otra Isla*. De manera indirecta, esa postura de resignificación de la sociedad juvenil de la Isla de Pinos parece ser un eco de aquel proceso de entendimiento de las posibilidades que un cambio histórico puede operar al interior de una sociedad históricamente relegada. Asimismo, desde esa encomienda de memoria histórica de la que surgen los medimetrajes de Sara Gómez (la de los “Cien Años de Lucha), lo que parece hacer la directora es un ejercicio de análisis sobre

el papel histórico que tiene un lugar como la Isla de Pinos (con los jóvenes que habitaban entonces sus campamentos), para luego ponderar su importancia como un lugar de posibilidades, de ensayos y de procesos de construcción de una sociedad revolucionaria.

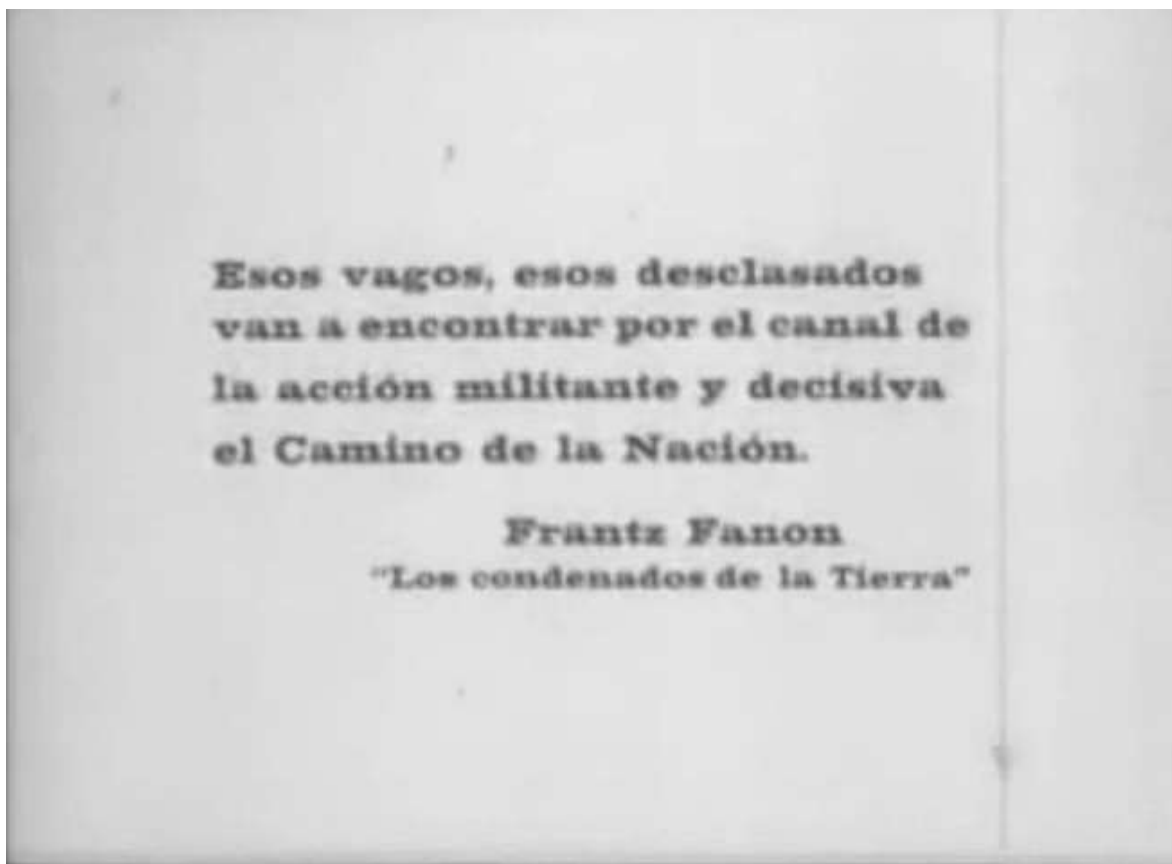


Figura No. 4 Fotograma en “Isla del Tesoro” (1969)

Volviendo a lo que puede sugerir el mediometraje *En la Otra Isla*, la potencia del trabajo de Sara Gómez parece residir en la cualidad dual de su conformación técnica y discursiva. Como se detallará más adelante a propósito del análisis fílmico, su estructura como discurso acompaña a una serie de decisiones formales que parecen ofrecer -en el primer nivel de lectura- una aseveración clara respecto del sentido de lo representado sobre la juventud de la Isla de Pinos: el trabajo y la socialización de los objetivos de la Revolución

serán el único medio existente para alcanzar una transformación social completa. Por otro lado, también es posible apreciar de manera inmediata que el dispositivo documental desplegado en este medimetraje parece asumir una postura más horizontal y abierta frente a los individuos representados, de la cual parece emerger un esbozo de escepticismo, duda o de una mínima distancia acerca de lo que se narra en el documental.

A propósito de esto, cabe recordar un episodio de la política cultural cubana contemporáneo al trabajo de Sara Gómez. En los mismos meses de 1968 en que tuvo lugar la producción del medimetraje *En la Otra Isla*, un texto escrito por el Comité Directivo de la UNEAC⁶⁹ argumentaba -entre otras- tres razones por las cuales un poemario premiado ese año en el certamen “Julián del Casal” no debía asumirse como una extensión de la postura del mismo comité que representaba a la UNEAC a pesar de la deliberación del jurado. El texto en cuestión era el poemario *Fuera del juego* del escritor Heberto Padilla.

Las razones del distanciamiento y el deslinde explicadas por el comité serían, entre otras, la ambigüedad, el criticismo [sic] y el antihistoricismo del texto.⁷⁰ Su ambigüedad, según lo redactado por el comité de la UNEAC, le permitía no confrontar directamente a la solidez de la Revolución, sino que le permitía aludir de forma indirecta al proceso cubano en sus señalamientos y proposiciones; su *criticismo* consistía en “un distanciamiento [con la Revolución] que no [era] el compromiso activo que [debería] caracterizar a los revolucionarios”; y, por último, su antihistoricismo surgía de la “exaltación del individuo frente a las demandas colectivas de un pueblo el desarrollo histórico”, lo cual es consistente

⁶⁹ “Declaración de la UNEAC acerca de los premios otorgados a Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro, La Habana, 15 de noviembre de 1968” en *Rialta Magazine. Especial. 50 aniversario de “Fuera de Juego” y las derivas del Caso Padilla*. Mayo, 2018. Versión en línea <http://rialta-ed.com/declaracion-de-la-uneac/>

⁷⁰ Ibid.

con otras ideas contemporáneas sobre la disminución de la individualidad en función de aquello colectivo que se estaba construyendo (la Zafra, la defensa de la Revolución, la productividad, etc.).

Si bien lo sucedido alrededor del poemario *Fuera del juego* consiste en una serie de acontecimientos explicables en los propios términos de la práctica editorial y la política cultural cubana, resulta interesante pensar que esas tres características atribuidas a su obra sean también aspectos de alguna manera atribuibles al mediometraje de Sara Gómez aquí analizado. En principio, el mediometraje de Sara Gómez puede ser caracterizado como “ambiguo”: parece sostener una construcción discursiva dual que permite construir lo mismo interpretaciones completamente críticas con lo representado, o bien, interpretaciones consistentes con el universo de valores oficiales, colectivos, politizados y *revolucionarios* que rodearon su producción. Por otro lado, la sola presencia constante de sujetos y sectores sociales *marginales* en el trabajo de la directora es por sí misma una característica específica de su filmografía que parece construir, con la presencia de tal sector, una postura “crítica” ante la discursividad y homogeneidad de las transformaciones revolucionarias contemporáneas. Y, por último, ese “antihistoricismo” -entendido en el contexto como individualismo- del que se acusa al texto de Padilla parece también ser el motor detrás del énfasis en los procesos de transformación subjetiva que experimentan cada uno de los jóvenes de sus documentales.

En el contexto cinematográfico, existe otra obra contemporánea al mediometraje *En la Otra Isla* que ha recibido categorizaciones similares a las que recibió el trabajo literario de Heberto Padilla y que en este texto he hecho extensivas al trabajo de Sara Gómez. El largometraje de Tomás Gutiérrez Alea de 1968, *Memorias del subdesarrollo* (conversión

cinematográfica de la novela del mismo nombre publicada por Edmundo Desnoes) tiene una larga lista de interpretaciones críticas; la que me interesa atraer brevemente es aquella en la que Michael Chanan⁷¹ comenta la recepción del filme en los años inmediatos a su estreno. Este autor menciona la manera en que la ambigüedad política y discursiva del largometraje - encarnada en el peculiar protagonista, Sergio- dio lugar a que lecturas diametralmente opuestas emergieran a propósito del significado histórico y político del filme.

En el largometraje de Alea, la ambigüedad e indefinición política de Sergio frente a los acontecimientos de la “Crisis de los misiles” parece llamar la atención sobre la importancia de tomar una postura definida frente a lo urgente de los acontecimientos de esa coyuntura. Chanan detalla la manera en que Sergio es capaz de mostrar a lo largo del largometraje una existencia ambigua entre su postura “revolucionaria” o “contrarrevolucionaria” -puesta en los términos propios del contexto-.

¿De qué manera *Memorias del subdesarrollo* sortea esas indeterminaciones políticas que se trasladan, por lo menos, desde la narración *ficcional* de Sergio hasta su conformación como objeto fílmico histórico y -de alguna forma- surgido en el espacio cinematográfico oficial de la Revolución? ¿De qué forma esa ambigüedad acerca el largometraje de Alea al poemario de Heberto Padilla y al documental de Sara Gómez?

El logro del largometraje de extender en sus imágenes una indeterminación en la postura política de Sergio podría explicarse sucintamente a través de las estrategias fílmicas que contraponen lo ambivalente del discurso de ficción que encarna Sergio y lo determinante y *real* de aquellas secuencias documentales insertadas a lo largo del

⁷¹ Michael Chanan, “Four films “ en *Cuban Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004) 288-290

largometraje y en las cuales la voz misma de Sergio actúa como un narrador. De esa manera, la ambigüedad y ambivalencia de su significado político puede trasladarse y adjudicarse a la propia dualidad de su conformación técnica y discursiva lograda con el uso de estrategias de ficción y documentales, operación que haría de lo dicho en la ficción un discurso subordinado a lo contundente de los insertos documentales. Aquellos rasgos “ambiguos”, “criticistas” y “antihistoricistas” que podrían verse representados en Sergio son justamente atribuibles a él y a lo que parece representar, no a la obra misma, como sí podría suceder con *Fuera del juego* y *En la Otra Isla*.

A diferencia de lo sucedido con *Memorias del subdesarrollo*, el poemario de Heberto Padilla y el largometraje de Sara Gómez recibieron en su contexto una atención crítica completamente diferente: Heberto Padilla y su obra transitaron ese lastimoso proceso de expiación pública, mientras que el documental de Sara Gómez sería, al parecer, entraría en esa larga lista de obras cuya exhibición se suspendería por largos años. Lo que quedará pendiente de pensar es qué otros factores influyen en los horizontes de posibilidad artística en ese contexto.

Ahora bien,, la presencia de esas características formales y discursivas que podrían compartir los trabajos de Sara Gómez, el texto de Padilla y el largometraje de Gutiérrez Alea parecieran remarcar la pertenencia a un mismo universo cultural y político en el cual las distintas formas artísticas se encuentran, por un lado, reconociendo su lugar frente a lo que históricamente se está construyendo como representable en el proceso revolucionario; y, por el otro, averiguando los intersticios y los límites de aquello que es posible decir y de las formas en que es posible hacerlo. Esa simultaneidad con el “Caso Padilla”, con el Congreso Cultural de la Habana, con la muerte del Che, con obras como *Memorias del subdesarrollo*,

con el trabajo de Nicolás Guillén Landrián, con la Gran Ofensiva Revolucionaria, etc., da cuenta, de lo complejo del momento creativo y artístico que rodea también al medimetraje de Sara Gómez.

Creo entonces, que con tales aspectos a la vista, se puede avanzar un poco más hacia la labor de explicar e interpretar la forma del medimetraje, sus representaciones, sus intereses y sus posibles cuestionamientos a tal entorno.

La otra isla, Sara Gómez y la juventud

Ahora es necesario volver, en esta coyuntura, al entendimiento que de la propia juventud se puede advertir en la propia la realizadora. Uno de los pocos textos en donde podemos leer directamente un testimonio escrito de Sara Gómez proviene de una entrevista realizada alrededor de 1967 por Marguerite Durás a la realizadora cubana. En tal entrevista⁷², Sara Gómez responde a una serie de preguntas formuladas Marguerite Durás en el contexto de la visita de ésta última a Cuba durante el Salón de Mayo celebrado ese mismo año en La Habana.

Las palabras de Sara Gómez, recientemente recuperadas, resultan interesantes cuando se considera su contexto y, con ello, la posible cercanía de ciertas ideas expresadas ahí con las vertidas en el medimetraje de la Isla de Pinos. Cabe ver, por ejemplo, la forma en que, ante varias preguntas hechas por Marguerite Durás sobre las transformaciones que ella percibe en la Revolución, Sara Gómez toma una distancia frente a los planteamientos de su

⁷² “Cuestionario de Marguerite Duras a Sara Gómez en los archivos de la Cinemateca” en J. A. García Borrero, “Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual” 263

entrevistadora e insiste en que cualquiera que sea esa transformación a la que se refiera la pregunta, es parte de un proceso que no ha acabado:

“Usted me dice “¿qué pasó aquí con...?” Yo diría que aquí, en el terreno del individuo no pasó nada, sino que todo “está pasando; y está pasando por medio de una larga y dolorosa “disolvencia”, para hablarle en términos cinematográficos. Yo pienso que, si bien en lo que se refiere a los cambios revolucionarios en la base económica estos se producen “por corte”, no ocurre así en la escala de los valores éticos individuales”.

Ante un cuestionamiento específico de Marguerite Durás acerca de la existencia de “arribistas”, de personas con intereses individuales específicos y con motivaciones “capitalistas” que habrá que superar, transformar o reemplazar, Sara Gómez menciona a manera de respuesta la existencia de un sector de la sociedad en quien deposita su confianza y que, en la práctica, parece responder a la interrogante de la escritora francesa:

“El adolescente y el joven quieren ser ‘vanguardias’, ‘militantes’, para lo cual deben ser estudiosos y trabajadores, participar activamente en actividades deportivas, culturales y agrícolas; y necesariamente deben ser reconocidos como tal por las masas [...] Creo en los becados de las escuelas de artes, deporte, tecnología e idiomas, creo en esa generación de estudiantes secundarios que cada año, durante días, comparten techo, comida, lejos de sus hogares mientras realizan trabajos agrícolas junto a hombres que nunca habían visto, de los cuales no tenían conciencia objetiva y palpable de que existían [...] Confío en la influencia recíproca de este contacto directo con la juventud.”

La directora se refiere precisamente en este párrafo a los jóvenes de la Isla de Pinos. Sara Gómez los reconoce por esa voluntad y también por su entrega a la construcción de un objetivo en medio de un contexto que se muestra conflictivo y en peligro:

“Y lo que sí puedo asegurarle es que este no es un país de conformistas, confío más que nada en algunos de esos jóvenes ‘conflictivos’ que hay en cada aula, en cada fábrica [...] todos tenemos urgencias, la urgencia de nuestros problemas económicos colectivos, la urgencia de nuestros problemas políticos y militares, tenemos un enemigo [...] la urgencia de expresarnos ahora, de inmediato, de afirmarnos. *Estamos volcados desesperadamente en medio de una verdadera compulsión de trabajo, de lucha, de entrega [...]*”

Justo en el otro lado de la entrevista, en la propia Marguerite Durás, hay un testimonio que complementa y vuelve también sobre el mismo tema. Ahora entrevistada por la revista *Cine Cubano* en los meses inmediatos a la entrevista que ella misma le hiciera a Sara Gómez, Marguerite Durás relata sus impresiones sobre el cine cubano y sobre el trayecto de la Revolución⁷³:

Ustedes están en una dimensión de devenir constante. [...] Voy a entrevistar jóvenes sobre esa mutación que es la más grande de la historia. Cuando hablo del testimonio de alguien, me refiero a testimonios estrictamente personales [...] yo creo que a nivel personal esas mutaciones son sumamente importantes- Ese cambio se produce a nivel del individuo, en el interior del individuo mismo. Pienso que ese cambio total debe ser extraordinario. Acabo de llegar de Isla de Pinos [...]

⁷³ “Marguerite Durás sobre el cine cubano y La Revolución” en *Cine Cubano*. Núm. 45-46, 1967.

Experimento, en todos los sitios que he visitado en Cuba, en particular en Isla de Pinos, el sentimiento de algo así *como un juego que nunca antes fuera jugado; es un juego deslumbrante*. Jamás hemos visto un espectáculo parecido; un pueblo en el que cada individuo es creador. El juego existe a escala del individuo; el juego engendra el juego y el juego engendra el juego y así sucesivamente; es un pueblo completo que se encuentra en la escala de la creación.

Así, Margarite Durás y Sara Gómez coinciden en su interés por mirar las transformaciones en el interior de los individuos propiciadas por ese “juego inédito” que es la Revolución Cubana.

Alrededor del tema de los jóvenes y sus procesos de transformación se encuentra también el tema de la insularidad a la que el medimetraje podría hacer referencia simbólica. La mención de la “otredad” de la isla referida en el título del documental sugiere la existencia de una isla “principal” a la cual se alude sin la necesidad de nombrarla explícitamente. Con eso en mente, la representación que se hace en el documental de esa *otra* isla (contrapuesta a *la* isla) parece componer una postura crítica y de distancia frente a ese otro conjunto de significados políticos y sociales que se aluden de la isla “principal”.

Específicamente, parece que *En la Otra Isla* es la imagen de un proyecto de transformación social al interior de otro (el de *la* Revolución); un proyecto que acontece en los niveles de la marginalidad, la alteridad y la periferia de una realidad sociohistórica que se está escribiendo desde un centro específico alejado -espacial y simbólicamente- de la Isla de Pinos. Lo que hay en las imágenes del medimetraje son rastros de esa lejanía convertidos en la presencia de esos personajes que dan cuenta de lo irregular del ritmo de esa gran transformación revolucionaria; Rafael, Lázaro, María y el resto de los jóvenes que se

adivinan por cientos fuera de cuadro representan un enorme rezago que cuestiona la solidez de los logros de la década revolucionaria que los antecede.

Todos estos jóvenes son mostrados al interior del único camino posible: el de la redención a través del trabajo y la militancia. Esos aspectos “atávicos” de su contexto e individualidad los acercaban a conformar un sector contrarrevolucionario e incluso disidente; frente a ello al entregarse al trabajo y la militancia, se ven vencidos y obliterados luego de la entrega de su individualidad a las labores que los campamentos de la Isla de Pino les comisionaban:

“Ninguno de nosotros, como hombres individuales, ni sus honores ni sus glorias interesan absolutamente para nada, no interesan ni valen nada. Si un átomo de algo valemos, será ese átomo en función de una idea, será ese átomo en función de una causa, será ese átomo en unión de un pueblo.”⁷⁴

¿Qué de eso hay entonces en el medimetraje *En la Otra Isla*? ¿Cómo se representan esos procesos y esas *mutaciones*? ¿Cómo son los individuos que Sara Gómez elige? ¿A quién dirigen lo que expresan? ¿De qué forma se representa la imagen de su individualidad en ese proceso colectivo de *mutaciones*?

Todo ese entorno de redefiniciones políticas, artísticas y sociales que rodea la producción del medimetraje *En la Otra Isla* es visible a través de cada uno de sus elementos y estrategias que lo conforman. A mi juicio, ante lo imperativo de la homogeneidad discursiva que lo rodeaba institucionalmente y ante la apabullante masificación de cualquier

⁷⁴ Fidel Castro, “Discurso en la concentración conmemorativa del XVII aniversario del Asalto al Cuartel Moncada”

individualidad que se expresara, Sara Gómez logra insertar un esbozo de la subjetividad de aquel sector que conocía y que entendía en sus procesos de transformación: los “marginales”.

Al hacerlo, una serie de decisiones cinematográficas parecen sugerir su potencial participación en lo relatado. Envueltas en una estructura discursiva formal y retórica que apuntaba a un *deber ser* en su contexto, las subjetividades de los jóvenes mostrados visibilizan, a través de la expresividad poética que brilla detrás de cada entrevista, el impacto que una gran narración puede implicar en la individualidad de cada joven que se ve representado. El logro de tal operación es, desde mi opinión, mantener abierta la posibilidad de agencia histórica de todo ese conjunto social que desde entonces se comenzaba a asumir simultáneamente como sujeto político: los jóvenes.

En ese contexto, la labor de representación que hace Sara Gómez de ellos adquiere un doble sentido: el del reconocimiento como agentes históricos y el de individuos que resisten e interpelan el mismo dispositivo documental que los representa. Habrá que analizar entonces de qué forma se llevan a cabo tales representaciones.

3. *En la Otra Isla* (1968): análisis y comentarios.

En este apartado se realizará un análisis del medimetraje *En la otra isla* realizado por Sara Gómez en 1968. Éste es uno de tres documentales que la realizadora cubana filmó en la Isla de Pinos entre 1968 y 1969. A mi juicio, puede ser pertinente el uso de la palabra “trilogía” para referirse a estos documentales en tanto los tres filmes parecen guardar entre sí una relación adicional a la evidente referencia al espacio geográfico aludido. Considero que, desde distintas perspectivas, los tres medimetrajes hacen alusión a las implicaciones sociales que los acontecimientos que registran tienen al interior de la vida de los habitantes de la Isla de Pinos.

Los otros dos medimetrajes que hacen parte de esta trilogía llevan por título *Una isla para Miguel* e *Isla del Tesoro*. Cronológicamente parece ser que *Una isla para Miguel* antecede inmediatamente a la producción de *En la otra isla*; esto puede inferirse al advertir que uno de los segmentos que componen el medimetraje *En la otra isla* hace referencia explícita a los episodios representados en *Una isla para Miguel*. Respecto del tercer medimetraje, *Isla del Tesoro*, el recuento filmográfico de Sara Gómez realizado por el ICAIC⁷⁵ (y disponible en su sitio web) lo ubica como una obra producida en 1969. Sin embargo, dado el contenido del documental, su relación temática con los otros dos y la coincidencia en el equipo técnico que participó en los tres filmes, se puede pensar que fue filmado simultáneamente a los otros dos medimetrajes.

⁷⁵ Véase “Cineasta: Sara Gómez”. Portal CUBACINE [<http://www.cubacine.cult.cu/es/cineasta/sara-gomez>]

El interés por analizar puntualmente uno de los tres documentales, *En la otra isla*, parte de la certeza de que existe un trabajo deliberado en las estrategias de construcción del documental en función del valor significativo de sus formas y estructuras, esto confrontado con el significado social y político de esos jóvenes que representados. Diversas lecturas del trabajo de la realizadora cubana han visto en él una serie de episodios de crítica y distanciamiento de ella respecto del rumbo que la Revolución tomaba en esos años. Esas interpretaciones constantemente se mueven, incluso sin proponérselo, entre atribuirle a los documentales (o bien, a la realizadora misma) una postura “a favor” o “en contra” de la Revolución; mi interés de ninguna manera es participar de una lectura que decante en alguna de las dos opciones. Me parece que el análisis que estos documentales requieren no debe realizarse con el interés de evaluar su postura contraria o favorable a la Revolución, tampoco con el de advertir si participan o no en el entusiasmo apologético de esos años. Mi idea es que el problema de la representación documental de esos jóvenes implica un trabajo sobre los límites políticos y sociales que ellos representan en esos momentos. Creo, asimismo, que la decisión de producir imágenes de tales sujetos es también la decisión de representar conflictos y contradicciones sociales al interior de la Revolución que no siempre se hicieron visibles; ante ello, el acto mismo de representarlos fílmicamente parece ofrecer una serie de problemas al interior del propio medio cinematográfico puesto en marcha.

Ahora bien, ¿cómo son las imágenes que Sara Gómez hizo de este espacio y de estos personajes? ¿Cuál es la forma documental que eligió para construir la representación de este tema? ¿De qué manera el dispositivo documental que ella desplegó intervino en su relación con los jóvenes de la Isla de Pinos? ¿El dispositivo condiciona la representación de ellos o les ofrece un espacio de para su agencia y participación en el relato?

Parto de la idea de que esa particular estructura retórica del documental y las estrategias cinematográficas que lo caracterizan son el resultado de un trabajo de creación de sentido en un momento en que la ambivalencia y las contradicciones son constantes en la realidad que se está representando, condiciones que se filtran a la producción fílmica y que habrá que analizar en el caso particular seleccionado para este ensayo. Se iniciará entonces con el análisis del medimetraje en su calidad de discurso fílmico.

Análisis estructural

Para poder avistar íntegramente los aspectos del medimetraje documental de Sara Gómez es necesario hacer un análisis simultáneo de su construcción como narración y de las estrategias cinematográficas puestas en marcha para desarrollarla. Ante tal, se ha tomado la decisión de iniciar con un análisis estructural del documental con el propósito de entender la manera en que diversos elementos en su interior elaboran un argumento sobre el tema seleccionado. En segundo lugar, adelante en este capítulo, se volverá sobre las formas cinematográficas en las que se asientan las proposiciones y contenidos expuestos en este primer análisis, con el fin de determinar el estilo que se elabora y las implicaciones significantes que puedan existir.

La primera operación de análisis parte del reconocimiento del carácter retórico que posee todo objeto fílmico de cualquier género. Para ello recurro a la definición que ofrece Carl Plantinga⁷⁶ acerca de las posibilidades de conformación que puede tener un objeto documental, o más precisamente un objeto fílmico que presente un discurso de no ficción.

⁷⁶ Carl Plantinga, “¿Qué es una película de no ficción?”, 39

Para este autor, la denominación de “discurso” aplicable a un objeto fílmico está fundamentada en el entendimiento del mismo como la presentación formal de una serie de materiales comunicativos que conforman un contenido o un mensaje: “[Es decir], el discurso de una película es su organización intencionada de sonidos e imágenes, el mecanismo por el cual proyecta su modelo del mundo⁷⁷ y por el cual realiza otras acciones diversas”.⁷⁸

Asimismo, para Plantinga un discurso fílmico de no ficción tiene la posibilidad de estructurarse de distintas maneras, ampliando con ello las posibilidades de expresión de las afirmaciones del mundo que haga. Para el autor, un discurso puede estructurarse a partir de formas narrativas, categóricas, asociativas, retóricas o poéticas de acuerdo con los intereses y objetivos que se planteen en su enunciación⁷⁹.

Sea cual sea la estructura general de un discurso fílmico de no ficción, siguiendo a Carl Plantinga, existen un conjunto de operaciones de significado mínimas que ocurren en todos los objetos fílmicos. Estas estrategias que se llevan a cabo en la estructuración de un discurso son, según Plantinga, la selección, el orden, el énfasis y la construcción de una voz a partir de todos sus elementos. Para el autor, estas cuatro estrategias surgen de una intervención sobre los distintos aspectos

⁷⁷ Plantinga sintetiza la relación del “mundo proyectado” y del discurso construido sobre él volviendo sobre las distinciones entre la forma y el fondo de un objeto artístico: “Uso el término discurso para referirme a la organización abstracta de los materiales fílmicos: el *cómo*. El “mundo proyectado” de la película es el *qué*; en el caso de la no ficción, el mundo proyectado es un *modelo del mundo real*.” Plantinga, “El discurso de no ficción”, 122

⁷⁸ Plantinga, “El discurso de no ficción”, 124

⁷⁹ La estructura narrativa sigue el desarrollo de una serie de acontecimientos a partir de una relación lógica y cronológica; la forma categórica analiza en una relación sincrónica un conjunto de sujetos o entidades que guardan características similares; una estructura asociativa remarca las relaciones posibles entre un conjunto de elementos, conceptos, ideas, personajes, etc.; una forma retórica tiene como fin el utilizar estrategias de persuasión para llamar la atención sobre un argumento, entidad, problemática o sujeto específicos; y finalmente, una estructura poética, según Plantinga, hace énfasis en las posibilidades estéticas de su medio por encima de los intereses narrativos de su representación. Plantinga, “Narrativa, argumento y forma categórica”, 146

que componen lo dicho al interior de un discurso fílmico. Desde las decisiones de mostrar o no determinados elementos (selección), las intervenciones sobre el lugar en el tiempo en que se muestran los acontecimientos (orden), los intereses por priorizar ciertos aspectos por encima de otros (énfasis) o bien, el nivel de autoridad discursiva y la actitud del documental frente al mundo que representa (voz)⁸⁰; todas estas decisiones han de ser pormenorizadas al acercarse al discurso de un documental.

Antes de realizar las operaciones de análisis de la estructura del medimetraje seleccionado me parece necesario precisar las hipótesis con las que me acerco a este objeto. Desde mi punto de vista, el medimetraje *En la otra isla* adopta una forma fílmica particular y ambigua a raíz de la tensión establecida entre sus condiciones discursivas y materiales de producción y el interés de la realizadora por hacer un análisis a contrapelo de los acontecimientos y sujetos que era imperativo mostrar en su trabajo. De ese modo, el acto de representar documentalmente a cierto sector “conflictivo” de la Revolución, con la predisposición material y discursiva que le confería su producción desde el ICAIC, dio lugar a un objeto fílmico en el cual determinadas estrategias retóricas y cinematográficas aparentemente excluyentes (una estructura formal y distintas estrategias de una voz abierta) conformaron un discurso ambivalente y complejo que es necesario explicar.

Ahora bien, respecto de su estructura discursiva, el documental *En la otra isla* tiene una organización que parte de la sucesión de segmentos diferenciados. En cada uno de ellos

⁸⁰ Para hacer más concreta la definición del concepto de voz, Carl Plantinga vuelve sobre una formulación temprana propuesta por Bill Nichols: “[la voz es] aquello que nos transmite el sentido del punto de vista social del texto, de cómo nos está hablando y de cómo está organizando los materiales que nos presenta”. Bill Nichols, “The voice of documentary” en *Movies and Methods*. (Berkeley: University of California, 1985), citado en Carl Plantinga, “El discurso de no ficción”, p. 140

tiene lugar una entrevista guiada por la directora (a quien vemos ocasionalmente en cuadro); durante estas conversaciones un personaje se vuelve el foco de atención visual y discursiva desde el inicio hasta el final de la secuencia.

En principio, los créditos iniciales del filme suponen ya una primera unidad al interior del mediometraje.



Figura No. 5 Créditos iniciales. "En la Otra Isla" (1968)

Con una duración de poco más de un minuto (1'20"), el segmento de créditos iniciales, con la complejidad de los elementos que muestra, ofrece explícitamente un tono que desarrollará todo el documental: se observan distintos planos generales de un grupo de jóvenes trabajando en el campo, el título del mediometraje y la mención del ICAIC como

productor aparecen superpuestos a las imágenes; todo esto envuelto en una pieza musical extradiegética (en voz por Omara Portuondo) cuyo motivo central parece ser la misma Isla de Pinos:

“Hay en Cuba otra isla
con gente del sol naciente,
que no pasan de los veinte, que no temen a la vida.
Hay una tierra de luz,
llena de mármol y arena, donde nace la bandera
de una nueva juventud.
Tierra para el hombre
que está por venir de un ciclo después.
Tierra para la aurora
que ha de borrar la noche de ayer”⁸¹

Luego de la secuencia de los créditos tiene lugar la sucesión de entrevistas a distintos jóvenes que viven y trabajan en la granja donde está filmado el documental. Estos individuos entrevistados por Sara Gómez conforman un conjunto heterogéneo de hombres y mujeres abordados, sin embargo, a partir de equitativos parámetros discursivos y narrativos.

Diferenciados entre sí por intertítulos, los episodios que conforman el medimetraje abordan a los siguientes personajes: María, Fajardo, Rafael, Lázaro, el episodio de “Los vikingos”, la entrevista de Mapy y Jaime y, por último, la entrevista a Cacha, dirigente en la granja. En todos estos segmentos vemos y escuchamos a los entrevistados responder a los interrogantes que les plantea la directora, dentro o fuera de cuadro.

⁸¹ De acuerdo a los créditos finales, la canción lleva por título “De la otra isla” y fue compuesta Tomás González, musicalizada Rembergo Egües e interpretada por Omara Portuondo. Cabe señalar que Tomás González Pérez figura, junto con Sara Gómez, como guionista del único largometraje de ficción filmado por la directora cubana, *De Cierta Manera*.

Si bien las dinámicas que tienen lugar dentro de cada episodio son distintas, cuando se ven en conjunto es posible apreciar que los testimonios que los entrevistados ofrecen a la cámara siguen un mismo patrón respecto de lo que narran. En general, cada entrevista atiende tres interrogantes básicas: uno, las condiciones de vida previas a su llegada a la Isla de Pinos (y anteriores, incluso, al inicio de la Revolución); dos, las actividades que llevan a cabo en la granja en la que viven actualmente; y, tres, cada entrevistado hace mención a la manera en que entienden la relación entre su presencia en la Isla de Pinos, la trayectoria general de la Revolución y el impacto de ésta en sus vidas.

El caso de María, por ejemplo, sigue la misma estructura y atiende los mismos puntos mencionados. Hablando directamente a la cámara, María explica su rutina diaria: el trabajo matutino en el campo, sus clases de peluquería a medio día y, finalmente, clases teóricas y prácticas por la tarde. Luego de esa secuencia, vemos un plano medio de María recostada en su cama respondiendo a las preguntas que la directora le hace fuera de cuadro; nos enteramos de que María tiene siete hermanos, que su madre trabajaba “pa’ la calle”, que su padre perdió su empleo por una enfermedad y que ella misma trabajó “pa’la calle” desde los 8 años. Finalmente, el último segmento de la entrevista de María inicia con la directora, Sara, preguntándole a la joven “¿Y tú eres militante?”, a lo que María responde “Sí, me eligieron militante aquí en la granja el día 30”; luego de eso, en la secuencia siguiente vemos a María en un pequeño teatro improvisado mientras canta y baila una canción que tocan un par de jóvenes con una batería, la música se detiene y María vuelve a dirigirse a la cámara para explicar que luego de sus clases se dirige hacia ese mismo lugar para sus ensayos de cultura; con ello termina su secuencia.

Adelante en el documental, vemos repetirse el mismo esquema en otra entrevista. El caso de Rafael (leemos en los intertítulos “Rafael cantaba”) inicia con un plano medio corto de él, sentado en un comedor dirigiéndose a la directora, de quien vemos únicamente la silueta de su cabeza fuera de foco. Rafael inicia con el relato de sus estudios de música en La Habana y su especialización en canto; la directora lo interroga después sobre su tránsito desde una escuela de Bellas Artes hacia su último trabajo como cantante de cabaret antes de su llegada a la Isla de Pinos; Rafael refiere un breve paso por un grupo lírico y luego, entre titubeos, explica cómo tuvo que salir de la compañía de canto debido a la discriminación por parte de algunas de sus compañeras que se negaban a cantar ópera con él. Finalmente, el último segmento de su entrevista inicia con un plano medio de Rafael trabajando en el campo; luego, fuera de cuadro, Sara Gómez lo interroga: “¿Tú te sientes como si hubieras renunciado al arte?”, Rafael -en un primer plano- le responde a la directora que no, que espera que su presencia en la granja lo fortalezca y le permita volver al arte. “La Isla me ha aliviado, aquí hay mucha confianza [...] Aquí se crea otra mentalidad”, le responde a Sara. Este último segmento de la entrevista termina con Rafael reflexionando y haciéndole una interrogación a la directora: “Ahora, yo me hago una pregunta, Sara [...] ¿será que algún día yo podré representar La Traviata?” La imagen se detiene en un primer plano de Rafael viendo a la cámara mientras escuchamos gradualmente los acordes de la canción de Omara Portuondo vueltos el leitmotiv del documental.

El último segmento del mediometrage, “Cacha y sus muchachas. Habla un dirigente”, tiene en su interior una operación reflexiva sobre su construcción que la distingue del resto; sin embargo, en su estructura argumental repite el mismo esquema que vemos en el resto de los segmentos del mediometrage.

Luego de la presentación del nombre de la secuencia, un intertítulo nos explica el proceso en que se construyó ese episodio: dos jóvenes trabajadoras de la granja, Aida y Manuela, fueron entrevistadas por la directora; luego, los audios de la entrevista fueron presentados a la dirigente, Cacha, quien fue filmada con cámara oculta mientras comentaba las entrevistas.

Así, Manuela inicia el segmento explicando su llegada a la isla en febrero de ese año; ella vivía anteriormente con su abuela, su madre está “en el norte” desde 1959 y su padre se encuentra en “La Cabaña”, una prisión de La Habana, por ser “agente de la CIA”. En la segunda secuencia de su entrevista, Manuela relata la manera en que se resolvieron problemas de conducta que tuvo su grupo al llegar a la isla y la forma en que gradualmente todas se avocaron finalmente a asumir sus responsabilidades y metas productivas.

Posteriormente, Aida -la otra joven entrevistada- habla sobre sí misma. Más lacónica que su compañera Manuela, Aída señala estar satisfecha con su trabajo en la granja; relata que antes de su llegada a la Isla de Pinos tuvo que dejar de estudiar luego de la muerte de su padre, posteriormente comienza a trabajar para poder hacerse cargo de su madre y sus hermanos. Actualmente, junto con Manuela, Aída participa en el cultivo de cítricos dentro de la granja.

Insertos en medio de las secuencias de Manuela y Aída vemos los comentarios que Cacha hace de lo relatado por las jóvenes; ella insiste en lo positivo de su actitud y en su compromiso con sus labores en la granja. En el último segmento de esta parte; Cacha dialoga con Sara, ella la interroga sobre su postura frente a las transformaciones de los jóvenes en la isla, a lo cual responde:

“Había compañeras que no tenían la mejor actitud cuando llegaron a la isla, y eso demuestra hasta donde es capaz la misma juventud de transformar a otra juventud. [Ellos] que tenían problemas aquí, producto del trabajo y la vida del campamento, los olvidaron un poco. [...] esta juventud viene con un concepto de lo que es el trabajo, y te digo que dentro de dos años ellos se van con otro concepto o ese nuevo concepto hace que se queden aquí en la isla.”

Finalmente, la directora la cuestiona sobre la vida sexual y afectiva de los jóvenes que viven en la granja; Cacha, la dirigente, le responde despreocupada que los jóvenes tienen una libertad y responsabilidad totales, le asegura que si en algún momento surge la situación de que una integrante de la granja tenga un hijo, ella lo entendería y no vería ningún problema en ello: “Yo parto desde este punto de vista: lo que ella va a tener va a ser más comunista que todos nosotros”.



Figura No. 6 Fotograma de la secuencia final “En la Otra Isla” (1968)

Luego de esa frase que da término al segmento de Cacha, inicia la secuencia final del documental: varios árboles pequeños son procurados por manos que deshieren la tierra y compactan el suelo a su alrededor. De fondo escuchamos nuevamente la canción extradiegética interpretada por Omara Portuondo: “Tierra para el hombre que está por venir de un ciclo después, tierra para la aurora que ha de borrar la noche de ayer...”

Esta breve descripción de tres de los episodios que conforman el documental permite ver una serie de características de la conformación estructural del medimetraje. En principio, resulta notable la manera en que coinciden los episodios a la hora de mostrar el nivel de integración de los individuos a su vida dentro de la Isla de Pinos. Al describir las implicaciones retóricas de las operaciones de selección, Plantinga señala⁸² la necesidad de atender no solamente las características de aquello que es seleccionado para participar de la construcción narrativa, sino que también se debe atender aquello que se deja fuera, lo cual puede resultar revelador respecto del interés último del discurso fílmico. En este sentido, lo que vemos en el medimetraje documental es una repetición de testimonios de jóvenes que tienen una misma postura y relación con su trabajo en la granja de la isla: para todos ellos su llegada ha sido un parteaguas en su vida y ha significado un tránsito positivo desde condiciones complejas hasta sus condiciones actuales de trabajo e integración a las dinámicas sociales y productivas de la granja. En ninguno de los testimonios se asoma siquiera un dejo de descontento o crítica sobre su vida en la isla.

En el mismo sentido, como ya se sugirió, todos los testimonios que son presentados en el documental tienen un mismo esquema en su interior que abarca los mismos patrones de asimilación y transformación de las vidas de los entrevistados. La repetición de esta

⁸² Plantinga, “La selección”, 125

estructura refuerza su sentido; al presentarse el mismo proceso de transformación, se enfatiza su carácter positivo y trascendente para los sujetos de la narración. Esta repetición de un argumento en torno a una actividad o a una situación acerca el mediometrage de Sara Gómez a una forma retórica, entendida ahora sí como un discurso cuyo objetivo es argumentar o persuadir a partir de un conjunto de premisas específicas sobre una situación⁸³. De este modo, resulta claro el interés por reafirmar un primer nivel de discurso sobre lo sucedido con los jóvenes: su presencia en las granjas de la Isla de Pinos tiene un carácter transformador y positivo en ellos, el cual ha logrado mejorar sus condiciones de vida al separarlos de aquellos entornos y situaciones que los marginaron (la pobreza, el trabajo forzado, la discriminación, la prostitución, etc.) con el objetivo de integrarlos a un mundo en el cual su trabajo y educación les permitirían integrarse y hacer parte de un entorno social renovado.

Volviendo sobre la estructura que tienen los segmentos al interior del mediometrage, es notable la manera en que su organización al interior del filme imprime un énfasis particular a ciertos momentos y a ciertas acciones. Distintos tratamientos en el orden, la aparición y la repetición de ciertos elementos constituyen argumento general que acrecentar gradualmente el impacto de lo narrado. La secuencia de María, con su breve arco narrativo, hace las veces de indicador de la estructura básica del resto de los segmentos; el caso de Rafael, con el que culmina el primer tercio del mediometrage, es el primer episodio en que el leitmotiv de la canción interpretada por Omara Portuondo es utilizado al interior del documental; y por último, el segmento donde vemos las entrevistas de Cacha, Aida y Manuela (el más largo del mediometrage y que representa casi otro tercio de la duración del mismo) hace de su operación reflexiva una oportunidad para enfatizar no solamente los procesos abiertos de la

⁸³ Plantinga, “Retórica y otras estructuras”, 167

construcción del documental mismo, sino que también refuerza las posturas favorables de las tres entrevistadas respecto de los vínculos sociales que tienen lugar en la granja.

Esta secuencia, vinculada con los créditos finales, le otorga al total del mediometraje una estructura análoga a la de los segmentos de su interior. Si bien el documental inicia con imágenes de los jóvenes trabajando en las plantaciones de cítricos, su desarrollo se da a partir de los problemas que han sorteado los jóvenes entrevistados, para luego terminar con la frase contundente de la líder, Cacha (“Serán más comunistas que nosotros”). Esta última frase colocada al final del documental condensa toda una postura respecto de la labor de los jóvenes en la isla -su transformación y perpetuación-, misma que en conjunto con las imágenes de los árboles de cítricos recién plantados y los versos de Omara Portuondo producen un sentido optimista y de esperanza que le permite al espectador volver a recorrer todo lo narrado en el documental.

Esta última imagen de los árboles pequeños parece actuar como una metáfora bastante explícita en su formulación. A propósito de este recurso, las metáforas, Bill Nichols señala⁸⁴ el potencial que tienen las imágenes para condensar significados dispersos a lo largo de un documental. Este autor propone que el uso de metáforas visuales puede operar como un recurso especialmente útil en discursos fílmicos que tienen un interés por disimular un interés persuasivo y retórico; dicha función, en el caso de la imagen aquí señalada, resulta evidente cuando se mira en conjunto su lugar en la estructura del mediometraje y su relación con otros elementos fílmicos.

⁸⁴ Bill Nichols, “El poder de la metáfora” en *Introducción al documental*. (Ciudad de México: UNAM, 2013.), 132

Por otro lado, respecto de aquella categoría que Carl Plantinga designa como voz, el medimetraje de Sara Gómez tiene una serie de características que complejizan su caracterización como un documental creado desde una voz formal, o bien, desde una voz abierta. Para Plantinga un discurso de no ficción con una voz formal es aquel que imparte una proposición del mundo a partir de una postura de autoridad que le permite informar y transmitir conocimiento que posee⁸⁵. Con lo descrito hasta ahora del medimetraje de Sara Gómez, es posible aseverar que eso no tiene lugar en él; lo que vemos en su interior es, en apariencia, el recorrido de la directora frente a un conjunto de personas que relatan acontecimientos relevantes de su vida. Ante esto, la ambigua participación de ella como figura de autoridad discursiva resulta sugerente: por un lado, es constante su aparición dentro de cuadro, lo cual podría visibilizar su agencia o incidencia en lo narrado; por otro lado, durante los episodios resulta también constante la forma en que los relatos de los entrevistados inician sin que tengamos noticia de los interrogantes que Sara les ha hecho previamente; es decir, son pocas las ocasiones en las que conocemos la forma y el contenido de las preguntas exactas que ellos están respondiendo.

Esta ambigüedad tiene el efecto de minimizar su participación en el proceder de las entrevistas, lo cual hace parecer las respuestas de los personajes como una serie de testimonios espontáneos o decididos por ellos mismos, conformando así un conjunto de discursos contrapuestos a aquel otro nivel discursivo y oficial caracterizado ya en los párrafos anteriores. Estos aspectos hacen que el documental oscile entre una voz formal que expone proposiciones determinadas, y entre una voz abierta que se limita a presentar el registro de un conjunto de información que no surge de una intervención explícita. Dicho de otro modo,

⁸⁵ Carl Plantinga, “Voz y autoridad”, p. 153

ciertos aspectos en la estructura del medimetraje formulan de manera contundente una proposición sobre el mundo que proyecta; al mismo tiempo que otros rasgos de su misma estructura lo acercan a un registro espontáneo, y observacional incluso, de lo que sucede con los jóvenes entrevistados.

Volviendo a lo propuesto por Carl Plantinga y Bill Nichols, la construcción de un argumento retórico en un discurso de no ficción tiene por objeto ganar la aceptación por parte de un espectador respecto de un conjunto de ideas por medio de la creación de una “prueba artística”⁸⁶. Esta prueba artística consiste en la utilización de distintas estrategias de estructura y cinematografía que tienen por objeto volver aceptables y creíbles las situaciones expresadas. Nichols señala la importancia del valor emocional y sensorial de las decisiones formales que se tomen para representar una proposición; para este autor resulta completamente necesario un uso retórico del lenguaje cinematográfico en tanto las operaciones de convencimiento atienden a una necesidad que supera un convencimiento racional y la acerca más a una operación sensible de persuasión.⁸⁷

En el caso de lo que sucede el interior de *En la otra isla*, resulta claro que el énfasis discursivo está puesto en el impacto positivo que ha tenido la Isla de Pinos en los jóvenes que presentan su testimonio; queda todavía pendiente, sin embargo, conciliar esa función persuasiva de la voz formal del medimetraje con las estrategias cinematográficas que lo acercan a un documental más abierto.

Sobre este punto, Carl Plantinga hace algunos apuntes acerca de la relación posible entre la función retórica de un discurso de no ficción y las estructuras formales o abiertas que

⁸⁶ Bill Nichols. “¿Qué da a los documentales una voz propia?”, 101

⁸⁷ Ibid.

lo conforman; Plantinga señala que los propósitos retóricos suelen ser empleados de manera más común y explícita en discursos estructurados en una voz formal, mientras que en filmes más cercanos a la voz abierta suelen ser menos comunes los intereses por convencer o demostrar un argumento.⁸⁸

Para el documental aquí analizado, resulta relevante que Plantinga no descarte la posibilidad de que un documental con un estilo y una estructura abiertos pueda tener una impronta retórica y formal. Justamente esa pequeña posibilidad es la que permite pensar que en el medimetraje de Sara Gómez que se ha abordado coexistan dos niveles de discurso sobre los mismos jóvenes representados: aquel “oficial” y formal y ese otro más abierto y subjetivo.

Recapitulando, la estructura del medimetraje analizado tiene una serie de características que lo acercan a ser un discurso con una estructura abierta, a saber: la decisión de la directora de dar la voz a los entrevistados, prescindir de un narrador que ofrezca explicaciones de lo que tiene lugar en las imágenes, privilegiar una actitud de observación por encima de una dinámica de participación o provocación frente a lo representado, entre otros. Todos ellos elementos puestos en marcha con el objetivo de mostrar la individualidad y la voz propia de los jóvenes entrevistados en medio de sus trayectorias específicas en los campamentos.

Por otro lado, existe también otra serie de elementos presentes en el documental y visibles en su estructura que lo vuelven cercano a una voz formal con un claro propósito retórico. Dichos elementos serían, entre otros: la segmentación del documental en episodios

⁸⁸ Carl Plantinga, “Retórica y otras estructuras”, 167

diferenciados por marcas visuales -los intertítulos-, la repetición de un patrón narrativo al interior de los segmentos, el tono similar de los testimonios seleccionados, la creación de un sentido específico a través del orden de los testimonios mostrados, etc.; elementos que permitirían construir una postura más cercana a lo oficial sobre los jóvenes y menos abierta a la individualidad de los personajes representados.

Adicionalmente a estas características estructurales descritas hasta ahora, también se tiene la certeza de que la construcción cinematográfica del medimetraje aporta más elementos que complejizan su estructura total. Al respecto de las estrategias fílmicas que se ponen en marcha al interior del medimetraje, se tiene la hipótesis de que su función está pensada con el fin construir cinematográficamente un objeto que pueda ser entendido como el resultado de una participación mínima del dispositivo documental frente a los eventos profílmicos, reforzando con ello la mera función de registro.

Dicho de otro modo, las estrategias fílmicas utilizadas refuerzan la idea de que el discurso documental (el *cómo*) está subordinado a la presentación de una serie de situaciones no mediadas (el *qué*). Volver puntualmente sobre las decisiones formales que conforman el discurso de este documental puede aportar elementos para discutir con más precisión lo que se ha mostrado hasta ahora: el estatus ambiguo de su discurso y su ambivalente estructura retórica.

Análisis fílmico

En este apartado se realizará un análisis de la forma fílmica del medimetraje *En la otra isla*. Por *forma* se entenderá la manera en que, según David Bordwell, un objeto fílmico dispone de diversos elementos cinematográficos para consolidar una serie de patrones, los

cuales construyen, a su vez, el estilo de ese objeto y sustentan el discurso que se presenta.⁸⁹ El concepto de Bordwell sobre la forma fílmica sirve de base para la discusión que Carl Plantinga realiza del mismo concepto⁹⁰; para éste autor, sin embargo, el énfasis necesario de la propuesta de Bordwell debe ponerse en la manera en que la forma fílmica (a través de las distintas técnicas) está siempre relacionada con los propósitos discursivos del filme, los cuales pueden dirigirse no siempre hacia una función narrativa, sino también apuntar hacia otros propósitos (asociativos, categóricos, poéticos, etc.).

En ambos casos, los autores coinciden en que los patrones en el uso de las técnicas cinematográficas al interior de un objeto fílmico participan significativamente en la creación de su discurso (en el caso de Plantinga) o en su condición de narración (en el caso de Bordwell).

Para realizar este análisis se ha optado por seleccionar una secuencia significativa del mediometraje, esto con el fin de lograr con ello una atención puntual a los recursos fílmicos utilizados. La secuencia seleccionada corresponde al cuarto testimonio que se presenta en el documental. Este segmento inicia con una cortinilla donde se indica el título de este: “Lázaro. La violencia. El heroísmo. Gladys”.

En esta secuencia conocemos a Lázaro, un joven que antes del triunfo de la Revolución en 1959 se disponía a iniciar una vida en el ejercicio sacerdotal. Con el inicio del gobierno revolucionario, Lázaro abandona su carrera religiosa y se une a los distintos proyectos que dan inicio en esos años. A principios de 1961, Lázaro se integra a la campaña

⁸⁹ David Bordwell y Kristin Thompson, “The concept of form in film” en *Film art. An introduction*. (Nueva York: MacGraw Hill, 2012), 51

⁹⁰ Carl Plantinga, “Estilo y técnica”, 195

de alfabetización que se llevó a cabo en toda la isla, el primer proyecto de gran envergadura del nuevo gobierno⁹¹. Durante las labores de la campaña alfabetizadora en la región de Escambray, Lázaro presencia el asesinato de un joven brigadista -Manuel Ascunce Domenech- a manos de un grupo armado, uno de varios que desde 1959 se habían mantenido en resistencia armada en contra del nuevo gobierno en ese territorio.⁹² Como él relata durante su entrevista, ese acontecimiento resulta un punto de inflexión en su vida al hacerlo consciente de la importancia que la violencia tenía en un mundo sumergido en un proceso de transformaciones radicales como el de Cuba en ese momento. A lo largo de su entrevista, Lázaro enfatiza la manera en que el proceso revolucionario ha significado un parteaguas en su vida, el cual lo ha llevado a convencerse del compromiso y entrega total requerida para poder llevar a término un proceso como el que sucede en esos momentos.

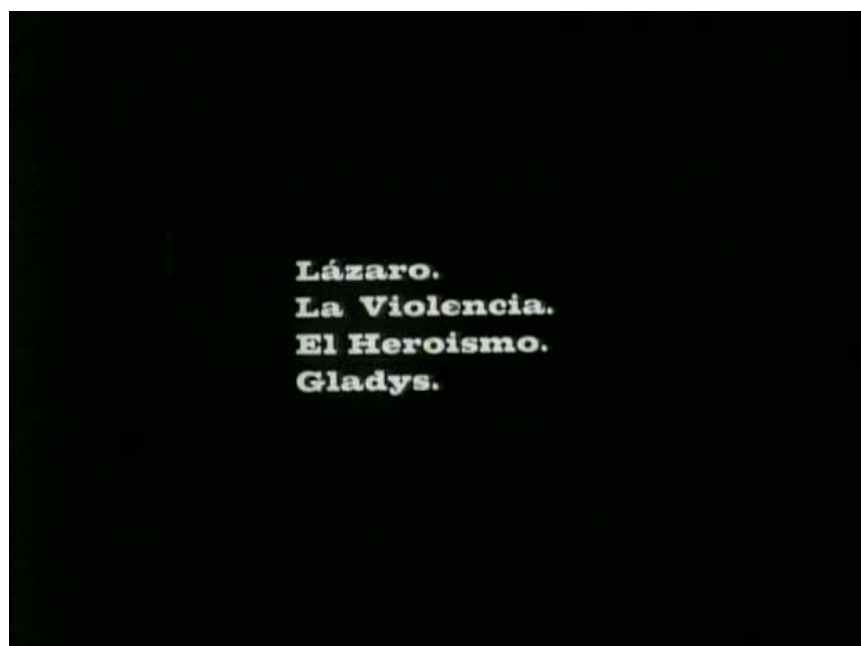


Figura No. 7 Intertítulos de la secuencia de Lázaro. "En la Otra Isla" (1968)

⁹¹ Oscar Zanetti, "Transformaciones en la sociedad" en *Historia mínima de Cuba*. (Ciudad de México: COLMEX, 2013), 292

⁹² Rafael Rojas, "Política de masas y guerra civil" en *Historia mínima* 122

Resulta interesante analizar la manera en que todos los elementos de la forma fílmica puestos en marcha al interior del segmento de Lázaro (la cinematografía, el espacio y la iluminación, el sonido y la edición) construyen un dispositivo documental que parece privilegiar una forma abierta e interesada en mostrar el carácter ausente de una agencia organizadora exterior a lo registrado.

En primer lugar, el encuentro entre Sara Gómez y Lázaro tiene lugar al interior de una vaquería, sitio de trabajo de él en la isla. Como se verá, al interior de este pequeño espacio se desplegarán las estrategias fílmicas que llevarán a construir una secuencia compleja donde será visible lo particular de su forma. Para comenzar, los recursos visuales empleados en esta secuencia -encuadre y movimiento de cámara- parecen estar nuevamente en una posición ambigua entre una actitud observacional y una participativa en la creación de un discurso específico. El plano con el que inicia el segmento, por ejemplo, muestra una actitud particular de la cámara: comienza con un paneo vertical (de arriba hacia abajo) que nos muestra el techo y el fondo de la vaquería; sigue con un paneo en diagonal (ahora de abajo hacia arriba) y concluye con otro movimiento vertical de arriba hacia abajo. Esta trayectoria de la cámara coloca a Lázaro en un plano medio, de frente y sentado en una pileta al interior de un establo; fuera de cuadro se asume la presencia de Sara Gómez, de quien escuchamos una parte de lo que le pregunta a Lázaro para iniciar la secuencia.

La trayectoria de la cámara que va, en un mismo plano, desde un breve recorrido por el establo hasta un encuadre del personaje entrevistado tiene una clara función de “establecimiento”⁹³; su recorrido parece tener interés por mostrarnos -sucintamente- las

⁹³ Traducción del concepto *stablishing shot*; uno de los elementos de la edición continua que describen Bordwell y Thompson al referirse a las posibilidades significativas del montaje clásico. Véase Bordwell y Thompson, “Continuity editing” en *Film art*, 235

condiciones que darán lugar a una interacción entre los dos sujetos de la escena. A lo largo del segmento, el plano medio que muestra a Lázaro sentado en la piletta será una imagen que estructura, con su repetición, el total de la secuencia. Como se verá a propósito de la edición, la duración larga de estos planos en los que Lázaro habla con la directora desde su lugar en la vaquería le otorga al segmento una quietud y naturalidad que son reforzadas por la estabilidad gráfica de estos mismos planos.

Por otro lado, el aspecto móvil de la cámara es un elemento que actúa en concordancia con el poco movimiento de lo que ocurre al interior del encuadre. Los movimientos de la cámara a lo largo de esta secuencia suceden únicamente en tres momentos: el primero, ya descrito, sucede al iniciar la secuencia; los otros dos momentos suceden en medio de los diálogos entre la directora y Lázaro. Estos dos movimientos corresponden a paneos horizontales que, sin disimular el barrido de la imagen, hacen las veces de “plano contra plano” para volver a poner en cuadro a Lázaro o a la directora según intervengan en la entrevista.

Pareciera ser que este carácter mínimo del trabajo de la cámara refuerza la idea de ser un discurso que no tiene interés por adjudicarse propósitos retóricos, como señala Plantinga. Al responder únicamente a las necesidades espaciales de la secuencia, la cinematografía parece renunciar a sus cualidades expresivas para adoptar una actitud pragmática y espontánea frente a los acontecimientos frente a ella.

Aunado a eso, resulta relevante señalar la presencia constante fuera de cuadro de Sara Gómez. Además de los dos momentos en los que la cámara deliberadamente busca registrar los rostros de la directora durante el diálogo, el resto de sus participaciones en la entrevista suceden con una presencia sugerida fuera de cuadro. Este aspecto podría enfatizar, como ya

se argumentó, la actitud del documental de insistir en el desarrollo de los acontecimientos como parte de una lógica en la que no participa la realizadora, sino que tiene lugar por sí misma.

Ahora bien, un análisis de los elementos espaciales en los que tiene lugar la entrevista también puede aportar información respecto del modo en que se crea el significado en la secuencia⁹⁴. Como se mencionó previamente, casi la totalidad de este episodio tiene lugar en un espacio específico de la vaquería donde Lázaro trabaja. Durante la primera parte de la entrevista, los breves movimientos de la cámara mencionados nos muestran la disposición espacial del encuentro: Lázaro se encuentra sentado en una pileta junto a lo que parece ser un barril con agua; se dirige, mientras habla, hacia el lado derecho del plano, donde se encuentra la directora sentada a unos metros de él. Adelante en la entrevista, mientras Lázaro relata su vida anterior a su llegada a la granja, vemos otros planos de él trabajando con las reses en el mismo establo; estos planos parecen enfatizar la narración de un espacio dedicado al trabajo y al que Lázaro se encuentra ahora perfectamente integrado. Finalmente, la parte última de la secuencia muestra un espacio distinto al de la granja; mientras Lázaro relata un encuentro que tendrá en unos días con su novia, Gladys, vemos un plano de ellos (una prolepsis) en lo que parece ser una reunión informal. Este espacio, filmado con planos generales, resulta más distante y menos caracterizado que el de la vaquería; se muestra fuera de foco y como escenario de su encuentro con Gladys; es decir, en condiciones distintas a las de su trabajo cotidiano.

⁹⁴ Ma. Del Rosario Neira Piñeiro, "El espacio en el relato fílmico" en *Introducción al discurso narrativo fílmico*. (Madrid: ARCO-Libros, 2003) 135

Fuera de esas connotaciones sobre la integración de Lázaro a su trabajo, la representación del espacio parece estar despojada de otras funciones significativas. Las imágenes acotadas de la vaquería, los altos contrastes de las imágenes producidas por la iluminación natural y lo cerrado de los planos evitan hacer una caracterización total de él. Estas características parecen privilegiar más el acto de mostrar una continuidad de sentido que el establecer coherentemente una totalidad espacial del sitio donde tiene lugar la entrevista.

Por otro lado, el lugar de la pista de sonido en el mediometraje es similar al de la representación visual de la escena; los elementos sonoros enfatizan las actividades que tienen lugar en ese espacio y configuran una atmósfera realista de la escena. La manera en la que está construida la banda sonora del mediometraje responde a la puesta en marcha de un dispositivo de sonido directo. Entre los distintos niveles de sonido registrados, las voces de Lázaro y de la directora son los elementos sonoros que se enfatizan en la pista de audio. En ocasiones, no obstante, el volumen de otros sonidos iguala o supera el volumen de las voces de ellos; lo cual sucede en repetidas ocasiones en que los sonidos de las vacas son reproducidos con un volumen que los coloca al mismo nivel que el de la conversación. El volumen de los sonidos ambientales permite distinguir, siempre en un “segundo plano”, determinadas acciones, como el movimiento de los animales o la utilización de ciertas herramientas. Justamente esos sonidos ambientales, de trabajo y manipulación de objetos, aunados a los sonidos de los animales ofrecen una percepción continua del espacio donde sucede la entrevista.

En un momento específico de la secuencia, cuando Lázaro es interrogado sobre Gladys, tiene lugar una aparición peculiar de música extradiegética. Mientras Lázaro describe

su relación con ella y habla de su próximo encuentro (mostrado en un montaje paralelo), escuchamos una melodía que unifica su relato y que le otorga a esa secuencia un tono particular que refuerza el valor afectivo de lo narrado por Lázaro.

La dimensión sonora de los diálogos es un elemento que me parece relevante por su desarrollo retórico en esta secuencia. Cuando Lázaro relata su pasado como seminarista o su trabajo en las brigadas alfabetizadoras, la imagen nos muestra unas fotografías fijas intercaladas en medio de su relato; durante estos planos la voz de Lázaro -que se mantiene narrando lo sucedido- pasa a ser una voz en off que da sentido a las imágenes que se nos presentan. Este pequeño recurso sonoro parece tener concordancia con un aspecto sobre la narración que remarca Carl Plantinga al sugerir ciertas posibilidades en la estructuración de un discurso. El autor señala que un discurso fílmico puede hacer uso de ciertos personajes para colocarlos en una función análoga a la de ciertos narradores o agentes a cargo de una exposición⁹⁵. Plantinga sugiere ser analítico respecto del margen de participación “real” que una entrevista tiene al interior de un documental, esto debido a que eventualmente será sometida a ciertas operaciones (selección, orden y énfasis) que incidirán en el sentido final del documental al que pertenece. En el caso del episodio de Lázaro, la narración de su pasado como religioso y brigadista es enfatizada no solo a través del uso de su voz como narradora de los episodios, sino también a través de la inserción de material de archivo que de ninguna manera corresponde con el registro espaciotemporal en el que sucede la entrevista. De este modo, el uso de su voz como un narrador en off en ciertos momentos de su relato parece apuntar a un interés por disimular la decisión de la directora de enfatizar retóricamente determinados aspectos de su relato, abonando así a la impresión de que existe un narrador

⁹⁵ Carl Plantinga, “La narración con voz off y la entrevista”, 210

subrogado⁹⁶ que recibe momentáneamente la prerrogativa de narrar una porción del discurso; lo cual, a su vez, invisibiliza momentáneamente la noción de una instancia narrativa superior que ordene el total de lo mostrado.

Así, en este segmento del documental coexisten, por lo menos, dos estrategias y dos funciones en el uso del sonido: por un lado, una utilización abierta y de registro directo que lo integra a la impresión “realista” del espacio donde tiene lugar la entrevista; y por el otro, son visibles también los usos de la música y la voz para crear sentidos discursivos específicos, cercanos a un uso formal y retórico de estas técnicas.

Con respecto a la edición y el montaje de esta secuencia, puede verse una intención por ordenar los planos en función de la narración verbal de Lázaro. La secuencia que se ha analizado aquí tiene una duración de poco más de seis minutos; asimismo, tal secuencia se compone de 28 planos con una duración variable en todos ellos; sin embargo, como se verá, parece existir una proporción entre el orden y la duración de estos.

Al observar la secuencia, el rasgo que se advierte de manera inmediata es la duración larga de los planos que muestran a Lázaro hablando ininterrumpidamente con la directora. En principio, resulta lógico pensar que el interés por mantener una continuidad en lo narrado sería la razón que explique la duración de esas tomas; asimismo, se podría pensar que tal característica se debe a las condiciones de registro que permitía la tecnología utilizada (una sola cámara y una grabadora de sonido). Sin embargo, a mi parecer, es posible pensar que existen otras razones discursivas que justifican la decisión de alargar ciertos planos específicos al interior de la secuencia.

⁹⁶ Rosario Neira, “El narrador fílmico”, 102-107

Al realizar un análisis preciso⁹⁷ de las características y relaciones entre los planos, es posible advertir, por un lado, la manera en que los planos más largos coinciden con aquellos momentos en que Lázaro relata episodios de su vida; y por el otro, se hace evidente también cómo en ciertos momentos de la narración tienen lugar determinadas sucesiones de planos mucho más cortos que también participan en el relato verbal que ofrece Lázaro sobre los acontecimientos de su vida.

Esto permite advertir cómo en ciertos episodios de su relato (sus estudios religiosos o su trabajo como brigadista) se insertan algunos planos mucho más cortos que interfieren en el desarrollo verbal/visual de la narración. Dicho de otro modo, en ciertos momentos la continuidad verbal del relato de Lázaro (que sería la justificación de los planos más largos) se desliga de su contraparte visual (el plano de Lázaro hablando en cámara) y se desarrolla a partir de un montaje de planos más cortos (fotografías fijas y material de archivo) que dinamizan el desarrollo de su historia y agregan potenciales significados a partir de sus propias características; lo cual parece constituir otra marca narrativa que sugiera la presencia de una instancia narradora en un nivel superior que cede la narración verbal momentáneamente a la subjetividad de Lázaro.⁹⁸

De esta forma vemos que lo que tiene lugar al interior de esta secuencia es una utilización compleja del montaje de los planos; cercana a un interés por imprimir cualidades rítmicas⁹⁹ a la secuencia, más allá del objetivo inmediato de producir una continuidad espaciotemporal y temática de lo narrado por Lázaro. Al remarcar este aspecto no se espera

⁹⁷ En los anexos de este trabajo se encuentra un análisis pormenorizado de todos los elementos que componen la secuencia; entre ellos, la duración de los planos y el tipo de montaje entre ellos.

⁹⁸ Rosario Neira, *Ibid.*

⁹⁹ Bordwell y Thompson, "Alternatives to continuity editing", 255

desestimar el valor significativo que tienen por sí mismos los planos más largos de la secuencia; por el contrario, me parece que una vez entendida la forma en la que se estructuran en conjunto, las estrategias al interior de estos planos más largos clarifican la función retórica específica para la que están construido: la de emular un discurrir “natural” del tiempo de la entrevista e invisibilizar un uso proposicional¹⁰⁰ del montaje de la secuencia.



Figura No. 8 Fotogramas insertos en el relato de Lázaro. “En la Otra Isla” (1968)

Por otro lado, también es importante analizar las pequeñas sucesiones de planos más cortos que tienen lugar durante el relato. En un momento de la entrevista, Lázaro se encuentra

¹⁰⁰ Carl Plantinga, “Coherencia de discurso y edición”, 199

a cuadro narrando la manera en que se enfrentó a los acontecimientos que condujeron a la muerte de un brigadista; al volver sobre estos acontecimientos Lázaro refiere que su cercanía con la muerte transformó su viejo entendimiento cristiano de la violencia y lo llevó a aceptarla como un requisito para la transformación social. En un momento a la mitad de su narración se insertan una serie de fotografías fijas de su trabajo en las brigadas alfabetizadoras, luego se muestra un plano del interior de la vaquería; en él aparece un conjunto de reses caminando hacia Lázaro, quien se encuentra de pie y a contraluz con una vara en la mano, con la que golpea y dirige a los animales hacia el interior de la vaquería; al mismo tiempo lo escuchamos (en *off*) diciendo que aquel momento (el del asesinato de Manuel Ascunse) fue el día “en que Lázaro de la Paz se hizo violento”. De esta forma, el montaje paralelo de los planos de Lázaro golpeando a los animales, las fotografías fijas de su trabajo como brigadista y su relato verbal sobre el significado de la violencia complejiza el significado aislado de los elementos y los relaciona de una manera que no sería posible sin el tipo de montaje empleado.

Así, estas posibles decisiones -que ordenan los distintos planos según sus características gráficas, temáticas o temporales- parecen sugerir una utilización retórica específica: la de darle a un testimonio narrado por un personaje, Lázaro, una estructura que la asemeje a un registro directo, en el que él sea el agente del que emana la información y que muestre, a su vez, que aquel se realiza con una mínima o inexistente intervención narrativa por parte de la directora.

Para terminar este análisis, vale la pena mencionar otro aspecto que, de cierta manera, resulta del conjunto de los elementos ya revisados y que, al atenderlo, puede redondear el análisis hecho hasta ahora: la puesta en escena. Para esto vale la pena volver a lo que François

Niney propone sobre este aspecto al interior de sus ideas sobre de la naturaleza de los filmes de no ficción.

En un interés por participar de los esfuerzos teóricos que discuten las diferencias objetivas entre el cine de ficción y el cine de no ficción, François Niney señala que el conjunto de características que se han formulado históricamente para diferenciar entre ambas esferas puede acotarse si se atiende a tres aspectos que componen todo filme: la puesta en escena, las operaciones de encuadre y el trabajo de montaje.¹⁰¹

Niney señala que toda película es el resultado de distintos acercamientos a una realidad histórica, y que la relación establecida con ella a partir de las posibilidades que permiten los aspectos ya señalados es el origen de la diversidad de características que fundamenta la diferencia entre películas de ficción y películas de no ficción. François Niney no profundiza, sin embargo, en las posibilidades de las tres operaciones necesarias en la creación fílmica -puesta en escena, encuadre y montaje-, sin embargo, sí ahonda en señalar que el resultado final de la articulación de todos los elementos técnicos y discursivos posibles tiene implicaciones directas en la manera en que se establece una relación entre el dispositivo documental, el realizador, la realidad filmada y, por consiguiente, la recepción del espectador. Es a partir de este aspecto -la relación entre los componentes del filme frente a la realidad- que se puede hacer un comentario final acerca de la secuencia seleccionada del medimetraje de Sara Gómez.

De acuerdo con lo observado hasta ahora, el análisis de la puesta en marcha de distintas técnicas al interior del medimetraje *En la otra isla* nos puede llevar a pensar que

¹⁰¹ François Niney, “El documental, ¿es cine?”, 36

coexisten en él ciertos usos ambiguos del lenguaje cinematográfico, lo cual dificulta la labor de discernir la postura que la realizadora y el mismo documental tiene sobre los sujetos representados. En ocasiones, pareciera que existe un interés por disponer del dispositivo fílmico en un punto medio entre un nivel de registro instantáneo y un nivel cero de interferencia¹⁰²; es decir, entre un interés por permitir que los acontecimientos se desarrollen frente a la cámara sin necesidad de mostrar un actuar dirigido o una intervención en los eventos profílmicos; y entre un nivel de observación, en el cual la puesta en escena cumpliría las funciones mínimas de registro, el trabajo de encuadre privilegiaría los objetos centrales de interés y el montaje privilegiaría una continuidad espacial, temporal y lógica de lo que se muestre en ello.

Por otro lado, pensar la secuencia de Lázaró como un ejercicio ejemplar de un nivel de “interferencia”, siguiendo a Niney, permitiría pensar que el desarrollo de los acontecimientos en su interior se da por el resultado de la interacción minimizada entre los elementos concretos del rodaje y los sujetos de interés. En el mismo sentido, al pensarlo desde su posible grado documental, observamos que en éste los acontecimientos profílmicos contemplan un mayor grado de presencia de los realizadores -Sara Gómez y Germinal Hernández, el sonidista o Luis García Mesa, camarógrafo-, quienes participan más activamente en la situación y dejan ver marcas de sus decisiones; por ejemplo, en la disposición espacial y temporal de los acontecimientos, así como en las decisiones de encuadre y de montaje. Lo que vemos en la secuencia de Lázaró es entonces la forma en la que el uso de ciertas técnicas cinematográficas - el sonido directo, el encuadre y el montaje- parece realizarse con la intención, primero, de invisibilizar el trabajo discursivo detrás de él;

¹⁰²François Niney, “¿Dónde comienza la puesta en escena, dónde termina el documental? , 51

y después, con el propósito de mantenerse en un nivel donde la intervención sea mínima y la impresión de realidad sea continua; produciendo, con ello, un nivel discursivo preponderantemente subjetivo.

No obstante, otros elementos de la forma fílmica al interior de la secuencia de Lázaro, y en otros segmentos del medimetraje de Sara Gómez permiten pensar también la coexistencia de otras operaciones formales y de puesta en escena que podrían permitir conceptualizarlo de otras maneras. Ciertas marcas de la narración y ciertos usos del lenguaje permiten verlo, por ejemplo, como un documental cercano a niveles en los que la situación profílmica ha pasado por un trabajo de estructuración y planificación previos. Siguiendo a Niney: a grados más cercanos a la pose o a la provocación de situaciones específicas en lo sucedido; lo cual permitiría pensar su conformación en un nivel distinto al anterior y emanado de una postura más vertical sobre lo representado.

Lo que quiero concluir con esto es que tratar de conceptualizar el medimetraje aquí analizado a partir de distintas categorías estilísticas (cine directo, cinema vérité, free cinema, etc.) o bien referentes a su nivel documental (como las propuestas por Niney) no resulta una operación sencilla y quizás tampoco sea un paso completamente necesario para su entendimiento. La compleja disposición y uso de los elementos cinematográficos y de la estructuración de sus contenidos discursivos parece atraer de nuevo la idea de una cierta ambigüedad entre lo dicho y entre la forma de decirlo, rasgo ya mencionado en otras partes de este texto.

Las características de este medimetraje documental que podrían permitir pensarlo como un objeto contundente en su formulación sobre lo narrado, con una estructura formal y un objetivo retórico claros, remiten también a la necesidad de considerarlo como un

documental producido bajo características materiales y discursivas específicas; a saber, las de ser un medimetraje didáctico producido íntegramente bajo la encomienda del ICAIC durante una coyuntura específica. Esta impronta institucional con la que nace puede explicar la presencia una estructura retórica clara que ofrece, en un nivel, un discurso concordante con la visión oficial expresada sobre el tema representado: la de la Isla de Pinos como un espacio donde tiene lugar una revolución ideológica y material en la que la juventud es el sujeto social a la vanguardia.

Es decir, para explicar el énfasis puesto por el documental en las transformaciones positivas de sus personajes o en las actividades productivas y materiales que han logrado la integración social de los jóvenes en la Isla de Pinos, sería coherente pensar que dichas formulaciones son el resultado de un enunciado retórico atribuible a sus orígenes institucionales -materiales y discursivo-. Y más todavía, no se puede descartar de ningún modo la posibilidad de que tales proposiciones sean resultado de la subjetividad misma de la realizadora quien, en cierto grado, podría estar convencida de los valores que se remarcaban en él filme y del lugar trascendental que el proyecto de la Isla de Pinos significaba en ese momento al interior del proceso revolucionario.

Por otro lado, ciertos rasgos de la forma fílmica aquí analizada sugieren que puede existir también una voluntad por construir un objeto documental abierto en el que los sujetos mostrados participen en la construcción final de su representación. En este sentido, aquellos usos del lenguaje cinematográfico que parecen destinados a minimizar la presencia de una agencia narrativa a lo largo del medimetraje pueden interpretarse también como un interés por recalcar la presencia de sujetos específicos -individuos- que participan de su propia

narración y representación. Este aspecto remite a la reflexión que Bill Nichols¹⁰³ hace a propósito de un rasgo particular en los documentales con una impronta política: en estos filmes, dice Nichols, la tensión entre representar una situación social abstracta o representar una experiencia individual de la misma situación, suele decantarse hacia la representación concreta de personajes individualizados, a quienes se les hace protagonistas de su narración y al mismo tiempo que adquieren la función de “representantes” de una realidad social más compleja. Pensar esta tensión al interior del medimetraje de Sara Gómez puede explicar las repetidas ocasiones en las que ciertos rasgos de la forma fílmica parecen darles voz a los sujetos filmados. Así, este aspecto respondería a un interés de la directora de abstenerse de componer un discurso cerrado y absoluto sobre los jóvenes, y construir, en cambio, un abanico de testimonios que abriera las posibilidades de lectura y de interpretación de todos ellos.

Para concluir, *En la otra isla* es un medimetraje documental producido en un contexto histórica y artísticamente complejo de la historia de Cuba. En su interior parecen repetirse distintas confrontaciones teóricas y prácticas que tienen lugar en su momento de producción. Como ya se revisó, la aparente ambigüedad entre su estructura formal -vehículo de una postura oficial clara respecto de las actividades de la Isla de Pinos- y su forma fílmica abierta -compleja en la manera de mostrar sus testimonios- puede remitirnos a otras discusiones acerca del lugar histórico del trabajo de Sara Gómez en Cuba. En principio, pueden verse en este medimetraje ciertas discusiones contemporáneas acerca de los límites de la creación artística en un contexto politizado y pragmático; y el por otro, también puede ser posible distinguir ciertas tensiones formales, propias de la práctica fílmica, acerca de la

¹⁰³ Bill Nichols, “Los problemas sociales y el retrato personal”, 273

creación de documentales al interior de la práctica documental cubana que pudieran conciliar la función didáctica con el impulso creativo y la voluntad expresiva de sus realizadores.

De ese modo, pareciera ser que ciertas marcas formales del medimetroaje de Sara Gómez apuntan a la coexistencia de distintos niveles de discurso a propósito del tema de los jóvenes y sus posibles transformaciones. Se puede advertir que en el documental existe una tensión entre los propósitos expresivos y poéticos de ciertas estrategias fílmicas, por un lado; y entre determinados propósitos retóricos surgidos de la especificidad política del contexto de su producción, por el otro. Con ello se podría explicar la presencia simultánea de episodios en los que la expresividad de las narraciones de los jóvenes entrevistados se ve yuxtapuesta a los usos verticales, formales y retóricos ejemplificados, por ejemplo, en la pista de sonido con la interpretación una canción en la voz Omara Portuondo, por ejemplo.

En ese sentido, pareciera que tienen lugar dentro de este medimetroaje distintos objetivos y distintas estrategias políticas, artísticas y expresivas: la de expresar una postura frente a lo representado, la de sugerir posibles situaciones veladas desde otros discursos, la de cuestionar los resultados de lo mostrado, o incluso, la de encomiar los procesos que se llevan a cabo en el contexto que se muestra. Todo ello desde la presencia subjetiva de los jóvenes entrevistados.

Así, lo complejo de la forma y la estructura de este filme parece ilustrar la expresión reverberante del momento histórico ya revisado e igualmente complejo de la cultura cubana. En este episodio la representación de una realidad como la de la Isla de Pinos -ambivalente por sí misma- implicaba una complejidad enorme, misma que exigía poner al límite todo intento por representarla unívocamente. Ante tal desafío, la respuesta de Sara Gómez parece ser la de construir un objeto fílmico estructuralmente sólido, pero expresivamente poroso, a

través del cual pudieran fluir las subjetividades de esos jóvenes que en su paso por dicha isla -y por su representación fílmica- se estaban jugando no solamente su papel como personajes fílmicos, sino también su agencia como sujetos sociales de ese momento en la historia de Cuba.

Conclusiones

Para iniciar las conclusiones de este ensayo, me parece necesario hacer una observación sobre el trabajo realizado. Debo insistir que al emprender la realización de este texto, tuve siempre en mente el objetivo de entender y caracterizar los rasgos de la forma fílmica y del discurso que construían el medimetraje para así poder posicionarlo de mejor manera en una lectura histórica; sin embargo, al realizar tal trabajo de análisis e interpretación advertí el gran número de posibles caminos de investigación que todavía habrá que recorrer para poder formular cabalmente una propuesta interpretativa que deje ver la importancia del trabajo de Sara Gómez en el cine documental cubano y latinoamericano. Creo que al detenerme en un episodio específico de su trayectoria me fue advertir lo complejo de su trabajo y lo necesario de buscar relaciones intertextuales entre las demás obras de su filmografía y entre otras esferas de la vida cultural cubana de esa década. Queda abierta, de ese modo, la posibilidad de avistar tales relaciones históricas y artísticas.

Ahora bien , el recorrido de análisis hecho hasta ahora sobre el medimetraje de Sara Gómez permite sintetizar en esta parte una serie de aspectos que podrían conformar una valoración final sobre el mismo.

En principio, es posible hacer una reflexión acerca de la forma en que la que el medimetraje posee ciertas características en su composición que complejizan la tarea de construir una interpretación sobre él. Como se señaló, su estructura como discurso y las formas fílmicas que lo construyen hacen de él un objeto ambiguo. Aunado a ello, es de señalar, de acuerdo a lo analizado a propósito de la fortuna crítica de la directora cubana, que los procesos de interpretación de su obra se pueden ver siempre condicionados por la propia

construcción de la subjetividad que se haga de la directora. Es decir, de acuerdo al nivel de presencia y transparencia que se le conceda al papel subjetivo de la realizadora en el proceso de creación fílmica, se ven desplegadas posibilidades de interpretación sobre su trabajo. A mi parecer, y de acuerdo a los recorridos de análisis que se realizaron en este texto, al considerar la individualidad de la directora como un aspecto construido históricamente y no como una entidad dada que solo se traspasa a la obra fue posible estructurar un análisis que no aisló ni al contexto histórico, ni a la realizadora ni a la obra misma.

Por otro lado, y respecto de las características específicas del medimetraje, es posible concluir que el medimetraje *En la Otra Isla* es un objeto que ejemplifica una serie de tensiones que la práctica fílmica implicaba en el contexto cubano de los años sesenta. Primeramente, es visible en él la coexistencia de aquellas encomiendas expresivas y formativas que le fueron atribuidas al cine al interior de la Revolución desde los fundamentos legales de la Ley 159. Estas dos funciones del cine, como medio de expresión artística y como vehículo ideológico revolucionario son completamente visibles en el trabajo analizado en este ensayo. La complejidad formal y discursiva que Sara Gómez construye en este medimetraje la acerca a aquella definición de un cine de vanguardia que Jorge Luis Sánchez esboza a propósito del Movimiento Cubano de Cine Documental: la actitud de vanguardia se encontrará en las apuestas formales y expresivas que se logren construir a partir del horizonte político, cultural e institucional que las formula.

En ese sentido, la simultaneidad de las funciones expresiva y didáctica son también una expresión de lo complejo del contexto en el que surge el medimetraje documental. Considero que, en varios niveles, *En la Otra Isla* expresa varios niveles de reflexión a propósito del proceso revolucionario cubano.

En primer lugar, me parece que el medimetraje aprovecha el momento de recuperación histórica de los “Cien Años de Lucha” para ubicar el lugar que tiene un espacio como la Isla de Pinos en la construcción de la narrativa triunfalista del proceso revolucionario nacional; ante tal, me parece que el documental coloca a lo sucedido en la Isla de Pinos como un proceso que muestra las posibilidades de transformación histórica que pueden suceder en un espacio que ha tenido un lugar marginal y relegado de los acontecimientos historiográficamente ponderados.

En segundo lugar, creo que el medimetraje de Sara Gómez también emprende un proceso de crítica hacia el contexto puntual que lo rodea; al colocar su atención en esa “otra” isla, logra dirigir la reflexión hacia un proceso de transformación que está atravesando su propia trayectoria histórica, la cual se construye a partir de la alteridad que los mismos sujetos filmados representan: hijos de “contrarrevolucionarios”, delincuentes juveniles, huérfanos, religiosos apóstatas, “antisociales”, etc.

Al construir la representación de estos sectores de la juventud cubana, Sara Gómez alude de manera indirecta otros temas y otras situaciones que hacen parte del debate político y social que la Revolución pone sobre la mesa, los cuales, a su vez, llegan también de forma oblicua al espacio que representa. De este modo, en el documental vemos complejizarse en la representación de los jóvenes entrevistados ciertos temas coyunturales como el del trabajo voluntario, el de los incentivos morales frente a los desafíos de productividad económica, el del heroísmo, entre otros. Todos estos temas, sin embargo, están representados desde la persistencia de un sector marginal de la sociedad que, en su sola presencia, parece socavar la idea de homogeneidad y triunfo de la Revolución que sucede alrededor de ellos.

Lo que resulta más interesante de este último aspecto es la manera en que esa marginalidad se formula partir de la presencia de individuos concretos que llenan las imágenes del documental. La enorme potencia de la subjetividad de los entrevistados parece componer una crítica a aquel proceso histórico que se empeña en engullirlos como individuos para convertirlos en una entidad colectiva, “la juventud”, que en sí misma habría de ser vuelta el emblema del mismo proyecto revolucionario.

Dicho de otro modo, en las imágenes mostradas en el documental *En la Otra Isla* se puede ver la tensión que se establece entre el nivel histórico de la individualidad de los jóvenes representados y entre aquel devenir más amplio, omnipresente y siempre en riesgo: la Revolución que los contiene. Expresada en el documental, esa tensión entre individuo y sociedad puede observarse en la repetición del esquema de los jóvenes entrevistados: si bien cada uno de ellos compone un arco narrativo específico sobre su integración a las labores sucedidas en Isla de Pinos, la recurrencia de la misma trayectoria positiva de todos ellos los vuelve una expresión repetitiva de un fenómeno mucho más amplio que tiene lugar en la colectividad de la isla y de los campamentos. Así, coexisten en el documental, por un lado, la fuerza crítica de los testimonios individuales y, por el otro, su estructuración retórica en un relato que subordina esas expresiones subjetivas a la enunciación de un proceso colectivo de transformación revolucionaria, en el cual -precisamente- parece no haber lugar para la individualidad.

A propósito, nuevamente, de ese carácter ambiguo del mediometraje de Sara Gómez, es necesario volver sobre su origen institucional. Realizado en un momento histórico específico, en el cual la actividad fílmica se veía acotada a la hegemonía de una sola entidad (el ICAIC), el documental *En la Otra Isla* no puede pensarse desvinculado del carácter y de

los objetivos que esa impronta institucional le confería. Ese vínculo puede pensarse como una razón probable detrás de ese nivel de autoridad que el mediometrage parece asumir respecto del proyecto de reinserción social que tenía lugar en la Isla de Pinos. Así, al ofrecer en un nivel una postura alineada a la retórica oficial sobre lo representado, la directora parece abrirse la posibilidad de construir, en otro nivel, un ejercicio de representación fílmica (y política) más abierto y más permeable a la subjetividad de los individuos mostrados.

Es precisamente esa enunciación formal conformada con recursos técnicos horizontales lo que le confiere al documental de la directora una enorme riqueza interpretativa y una complejidad formal remarcable. En ese sentido, a través de un discurso dual, logra ofrecer una impresión compleja de la postura oficial: por un lado, muestra el trabajo y la entrega de la individualidad al interior de un camino de transformación y unificación social; y por otro, deja entrever una posible fuerza subjetiva que puede resistir a los embates de la colectividad y obtener con ello un espacio mínimo de representación individual.

Cerraré este texto volviendo a las palabras de la propia directora. En la misma entrevista que responde a Marguerite Duras, Sara Gómez deja en claro cuál es su postura frente a la juventud y frente a lo que representan para sí mismos y para la Revolución:

El adolescente [...] quiere ser “vanguardia”, “militante”, para lo cual *debe ser estudioso y trabajador [...] y necesariamente debe ser reconocido como tal por la masa [...]* Creo en los becados de las escuelas de artes, deporte, tecnología e idiomas, creo en esa generación de estudiantes secundarios que cada año, durante 45 días comparten techo, comida, lejos de sus hogares, mientras realizan trabajos agrícolas junto a hombres que nunca habían visto, de los cuales

no tenían conciencia objetiva y palpable de que existían. Y si acaso sintiera alguna preocupación por esos hombres que no fueron niñillos mejores, *confío en la influencia recíproca de este contacto directo con la juventud*, confío en los conflictos que lógicamente deberán plantearse, *en el triunfo de lo mejor de cada cual y en la impotencia de aquellos que no tengan calidad para mejorarse*.¹⁰⁴

Creo que justo en ese espacio abierto por la directora entre el *deber ser* como joven militante y entre la participación y el reconocimiento otorgado por *la masa* es donde puede colocarse el medimetraje aquí analizado. Si las imágenes hechas por la realizadora muestran una expresión individual y subjetiva de los jóvenes representados; esas imágenes, como sus individuos, solo podrán cobrar sentido cuando se vean insertadas en ese enorme constructo al que pertenecen: la imagen de una Revolución que las crea y las exige; que las deja hablar, pero que les condiciona la palabra.

¹⁰⁴ “Cuestionario de Marguerite Duras a Sara Gómez en los archivos de la Cinemateca”

Bibliografía

Fuentes bibliográficas

- Agramonte, Arturo. *Cronología del cine cubano*. La Habana, IAIC. 1966.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin, *Film art. An introduction*. Nueva York: MacGraw Hill, 2012
- Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*. México. Ed. Diana. 1991
 - [comp.] *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburg, 1990.
- Casado Fernández, Ana “Escritura entre rejas: literatura carcelaria cubana del siglo XX” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016) Versión digital.
- Castillo, Luciano (et al) *Conquistando la utopía: el ICAIC y la Revolución. 50 años después*. La Habana. ICAIC. 2010.
- Chanan, Michel. *Cuban cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press. 2004.
- Diez Puertas, Emeterio. *Narrativa fílmica. Escribir para la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Fundamentos, 2012
- García Borrero, Juan A. *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Festival de Cine Ib. De Huelva. 2007
- Guerra, Lilian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*, Chapel Hill: University of North Carolina, 2012
- *Hojas de cine, testimonies y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, Vol. III Centroamérica y el Caribe*. Ed. SEP-UANM-UNAM-Fundación Mexicana de Cineastas, 1988
- Kaplan, Ann. *Woman and film: both sides of the cámara*. London: Reutledge, 1988
- King, John. *El carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá. TM Editores. 1994
- Ledo, Margarita. *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004
- Neira Piñeiro, Ma. Del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros 2003
- Nichols, Bill. (Trad. Josexto Cerdán y Edmundo Iriarte) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid. Paidós. 1997.
 - *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM, 2013
- Niney, François. *El documental y sus falsas apariencias*. Ciudad de México: UNAM-CUEC, 2015

- Paranaguá, Paulo Antonio. (comp) *Cine Documental en América Latina*. Madrid. Cátedra. 2003
 - *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid. FCE. 2003
- Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: UNAM-CUEC, 2014
- Rojas, Rafael *Historia Mínima de la Revolución Cubana*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2015 158
- Renov, Michael. "Towards a Poetics of Documentary" en *Theorizing Documentary* Michael Renov (ed) Nueva York: Routledge, 1993 22-35.
- Romaguera, Joaquim (ed.) *Textos y manifiestos del cine: Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid. Cátedra. 1993
- Sánchez, Jorge Luis. *Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental*. La Habana. ICAIC. 2010.
- Villaça, Mariana. *Cinema cubano: a revolução e política cultural*. Sao Paulo. Alameda, 2010.
 - "O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)". (Tesis de doctorado, Universidad de Sao Paulo, 2006)
- Mestman Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Bs. As.: Akal, 2016
- Zanetti, Oscar *Historia mínima de Cuba*. Ciudad de México: Colegio de México, 2013

Fuentes hemerográficas

- Arce, Yissel "Relatos de exclusión. Indagaciones poscoloniales sobre raza y marginalidad en el cine de Sara Gómez" en *Arte y políticas de identidad*. Vol. 13. Diciembre, 2015. 59-78
- Baron, Guy "The Illusion of Equality: Machismo and Cuban Cinema of the Revolution", *Bulletin of Latin American Research*, 2010, 1-13
- Benamou, Catherine "Cuban Cinema: On the Threshold of Gender", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 15:1, 1994, 51-75
- Burton, Julianne "Theory and practice of film and popular culture in Cuba: A conversation with Julio Garcia Espinosa", *Quarterly Review of Film Studies*, 7:4, 1982, 341-351
 - "Individual Fulfillment And Collective Achievement": An Interview with Tomas Gutierrez Alea", *Cinéaste*, 8:1, 1977, 8-15
 - "Revolutionary cuban cinema", *Jump cut*. Núm. 19, 1978
- Calvo, Leonardo. "Sara: la espontaneidad de lo profundo". *Identidades*. Año 3, núm. 9. octubre 2016

- Chanan, Michael. "Cuban Images: Some Notes." *Framework*, Núm. 10, 1979. 19-22.
 - "New Cinemas in Latin America", *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford: 1993
- Chijona, Gerardo. "De cierta manera" en *Cine Cubano*. Núm. 93
- "Cuestionario de Margerite Duras: responde Sara Gómez". Consultado en marzo de 2020: <https://negracubanateniaqueser.com/2013/09/06/marguerite-durassara-gomez/>
- Davies, Catherine "Modernity, masculinity and impertec cinema in Cuba", *Screen*, 38:4, 1997, 345.-359
- De la Vega-Hurtado, Margarita "Latin American Woman Directors", *Review: literature and arts of the Americas*, 1992, 20-25
- Ebrahim, Hasenah "Afrocuban religions in Sara Gomez's One way or another and Gloria Rolando's Oggun", *The western journal of black studies*, 22:4, 1998, 239-251
 - "Exploraciones/explorations. Sarita and the Revolution: Race and cuban cinema", *European review of Latin American and Caribbean Studies*. Núm. 82, 2007, 107-118
- Flores, Silvana "Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano", *Cinémas d'Amérique latine*. Núm. 22, 2014.
- Fullada León, Gerardo "¿Quién eres tú Sara Gómez?", *La Gaceta de Cuba*, Núm. 4, 1999, 42-47
- Galiano, Carlos "One way or another: The revolution in action", *Jump cut*. Núm. 19, 1978
- King, John "Cuban cinema. A reel revolution?", *Journal of Communist Studies*, 5:4, 1989, 140-160
- Lamotte Castillo, Mayra. "Siempre Isla de la Juventud", *Victoria. Diario Digital de la Isla de la Juventud, Cuba*. Agosto, 2019, <http://www.periodicovictoria.cu/siempre-isla-de-la-juventud/>
- Lesage, Julia "One Way or Another: dialectical, revolutionary, feminist". *Jump cut: a review of contemporary media*. Núm. 20, 1978
- López, Ana "Parody, underdevelopment, and the new Latin American cinema", *Quarterly Review of Film and Video*, 12:1-2, 1990, 63-71
 - "Revolution and dreams", *Studies in Latin American Popular Culture*, 11, 1992
- Lopez, Rigoberto. "Hablar de Sara, de cierta manera" en *Cine cubano*. Núm. 73
- Lord, Susan "Temporality and identity in Sara Gomez's Documentaries" en *Women filmmakers: refocusing*. Jacqueline Levitin, ed. (Toronto: UBC, 2003)
 - "Acts of Affection: Cinema, Citizenship and Race in the Work of Sara Gómez" en *Gender and Sexuality in 1968. Transformative Politics in the Cultural Imagination*, Deborah Cohen, ed. (N. Y. : McMillian, 2009)
- Masin, Daiana "La revolución proyectada. Hacia una arqueología del cine documental cubano en los años sesenta (1959-1971)", *VII Jornadas de Jóvenes*

Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 2013

- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and narrative cinema”. *Screen*. Otoño, 1975
- Ocasio, Rafael “Ethnicity and Cuban Revolutionary Ideology in Sara Gómez’s De cierta manera”, *Polifonia: Scholarly Journal*. Vol. 6, 2016
- Ortega, María Luisa “El 68 y el documental en Cuba”, *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 56, 2008
- Paranaguá, Paulo Antonio “Women Film-makers in Latin America”, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Núm. 37, 1989, 129-138
- Schulze, Peter W. “Cuba” en *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s)*, Isabel Maurer, ed. (Frankfurt: Peter Lang, 2012), 57-61
- Tello Díaz, Carlos. “Cultura y política en los primeros años de la Revolución Cubana: el caso Padilla” en *Cuadernos americanos*. Núm. 156, (2016)
- Valdés León, Camila “De cierta manera. Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez”, *Cuadernos del Caribe*. Núm. 19, 2015, 45-51
- Valdés, Oscar L. “El Departamento de Documentales Científico-Populares” en *Cine Cubano*. Núm. 35. 1966.
- Wilson, Kristi M. “Ecce Homo Novus: snapshots, the ‘new man’ and iconic montage in the work of Santiago Alvarez”, *Social Identities Journal for the Study of Race, Nation and Culture*. Vol. 19, núm. 3 y 4 (2013)
- Ya Salaam, Kalamu “Cuban cinema”, *The Black Scholar*, 11:3, 1980, 85-90
 - . "Cinema as Revolutionary Art." *First World, An International Journal of Black Thought*, 2, Núm , 1979, 43-46

Anexos.

Análisis de la secuencia “Lázaro. La violencia. El heroísmo. Gladys”.

Este análisis se realizó como parte de las actividades llevadas a cabo en el seminario *Análisis de la imagen en movimiento* impartido por la Dra. Laura González y el Dr. David Wood. Este seminario fue organizado por el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y el programa académico del MUAC “Campus Expandido” en el semestre 2019-1. La esquematización de los elementos de la forma fílmica

	Directora Sara Gómez	Formato 16 mm		Título de la secuencia “Lázaro. La violencia. El heroísmo. Gladys.”		Personajes Lázaro y Sara Gómez (directora/entrevistadora)		No. planos 28
P l a n o	Time IN	Time OUT	Duración	Descripción	Diálogo (S= Sara Gómez/L=Lázaro)	Sonido Música Intensidad Ruido	Cinematografía encuadre, posición de cámara, movimiento cámara, fuera de cámara, color	Puesta en escena Escenografía Atrezzo Iluminación
1	14:46	14:49	3	Título de la secuencia en letras blancas sobre fondo negro: “Lázaro. La violencia. El heroísmo, Gladys”.	S: Dime, Lázaro. Queremos saber de ti [...]	Voz en off de Sara Gómez haciendo la pregunta a Lázaro.	[...]	[...]
	Corte directo							
2	14:49	15:19	30	Se muestra la vaquería. Lázaro sentado en una piletta mira hacia su lado izquierdo y responde la pregunta de Sara.	S: [...] de tu vida, del proceso de transformación de tu conciencia. L: Muy interesante esa pregunta, sobre todo por eso del proceso de transformación de mi conciencia, no? Y eso a mí mismo me interesa mucho, a veces me pongo a pensar (no?) cómo yo he venido, y en estos	Al iniciar la secuencia, la cámara en movimiento hace que la voz de Lázaro y Sara venga fuera de cuadro.	La cámara realiza tres movimientos en este plano: inicia con un paneo vertical de arriba abajo mostrando el fondo de la vaquería, sigue en un paneo diagonal	El plano tiene lugar en el establo; la cámara facilita el reconocimiento del espacio; vemos también los instrumentos de trabajo. Lázaro viste

					momentos estoy aquí donde me hacen la entrevista esta. Y fui un muchacho semisanto y todo eso, después me metí a cura [...]		de abajo hacia arriba y concluye con otro paneo vertical de arriba hacia abajo. Termina el encuadre con un plano medio en ángulo recto y a la altura de los ojos de Lázaro, quien está sentado en una pileta al interior de un establo. Fuera de cuadro se asume la presencia de Sara Gómez, quien formula la pregunta.	una camisa arremangada, botas, un pantalón negro y un sombrero; todos ellos objetos con marcas de uso. La escena está iluminada con luz natural que llega a contraluz y de forma lateral, simultáneamente.
	Corte directo: inserto							
3	15:19	15:23	4	Fotografía fija de Lázaro de pie vestido con una sotana.	L: [...] y estuve en el seminario hasta el año sesenta. [...]	Voz en off de Lázaro. Sonido ambiental de martillazos.	Fotografía fija. Plano general en ángulo recto, altura normal. Lázaro de pie al frente de una fuente en un patio y vestido con una sotana blanca.	Lázaro con indumentaria religiosa está frente a una fuente en medio de un patio de lo que parece ser un conjunto conventual. La iluminación es natural.
	Fundido							
4	15:23	15:25	2	Fotografía fija de Lázaro de pie con una sotana blanca y con una biblia en el brazo.	L: [...] Ya en el maremágnum de la Revolución [...]	Voz en off de Lázaro. Sonido ambiental de martillazos.	Fotografía fija. Plano general, ángulo recto, cámara a la altura de la cintura.	Lázaro en posición tres cuartos y vestido con una sotana blanca y con un libro en el brazo camina hacia el lado izquierdo de la imagen. Al fondo se observa la misma arquería de la imagen anterior. Iluminación natural.

	Fundido							
5	15:25	15:28	3	Fotografía fija del rostro de Lázaro con lentes y vestido con una sotana.	L: [...] cuando comenzaba [...]	Voz en off de Lázaro. Sonido ambiental de martillazos.	Fotografía fija. Plano medio corto de Lázaro usando lentes y vestido con una sotana blanca.	Iluminación natural. Exterior.
	Corte directo							
6	15:29	15:46	17	Lázaro sentado en la piletta responde a las preguntas con la mirada baja y ocasionalmente mirando fuera de cuadro.	L: [...] me entusiasme tremendamente con lo que pasaba, no? Ideológicamente fui variando, hasta llegar al momento [...]	Sonido ambiental de la vaquería.	Cámara fija. Plano medio en ángulo recto a una altura baja al nivel de los ojos de Lázaro, sentado en una piletta. La mirada hacia el fuera de cuadro sugiere la presencia de Sara.	En segundo plano se observa el fondo del establo. La misma luz dura y a contraluz hacen que Lázaro contraste con el fondo de la vaquería. Siguen siendo distinguibles, sin embargo, ciertos detalles y objetos del espacio.
	Corte directo: inserto.							
7	15:46	15:49	3	Lázaro limpia las ubres de una vaca.	L: [...] actual en que es un recuerdo muy lejano	Voz en off de Lázaro y mugido de vacas.	Cámara fija. Primer plano, ángulo ligeramente picado, y a un nivel bajo. En primer plano y fuera de foco, el hombro de Lázaro y su cabeza, en segundo plano, sus manos limpiando las ubres de una vaca.	Luz dura. El foco selectivo enfatiza los detalles de las ubres y de las manos de Lázaro sobre ellas. La iluminación es lateral y oscurece a Lázaro, de espaldas, mientras que ilumina al cuerpo de la vaca.
	Corte directo							
8	15:49	15:51	2	Un hombre ordeña una vaca.	L: [...] todo aquello de frailes y de curas	Voz en off de Lázaro y mugido de vacas.	Breve paneo vertical de arriba hacia abajo. Primer plano, ángulo ligeramente picado a una altura baja.	La iluminación lateral enfatiza los brazos de quien ordeña la vaca, así como el color y la

							Fuera de foco y en primer plano unos brazos ordeñan una vaca, en segundo plano, las ubres y la leche caen en una cubeta.	textura del pelaje del animal.
	Corte directo							
9	15:51	15:57	6	Una vaca defeca mientras el becerro se alimenta.	L: [...] y de dioses. Y aquí estoy en la isla [...]	Voz en off de Lázaro y mugido de vacas.	Paneo diagonal de arriba hacia abajo/a la derecha. Primer plano que recorre de la cola de la vaca defecando hasta las ubres de donde mama el becerro.	Una luz dura hace más nítidos los detalles del excremento de la vaca, de su pelaje y de la cabeza del becerro al final del plano.
	Corte directo							
10	15:57	16:10	13	Lázaro sentado en la pileta responde a Sara.	L: [...] pensando en lo que viene, en lo que queremos hacer. Ese es el proceso de transformación de mi conciencia.	Voz de Lázaro.	Cámara fija. Plano medio en ángulo recto a una altura baja (al nivel de los ojos de Lázaro, sentado en una pileta). En segundo plano se observa el fondo del establo. El único movimiento del cuadro es el de las manos de Lázaro, su cabeza y una tela al fondo del establo movida por el aire.	El plano ocurre en el mismo espacio y con las mismas condiciones de iluminación. Lázaro sigue inmóvil en la pileta mientras responde las preguntas.
	Corte directo: contraplano							

11	16:10	17:07	57	Sara Gómez sentada a unos metros de Lázaro le hace una pregunta. Él, desde su mismo sitio y en la misma posición, responde.	S: Hay una realidad, yo creo en ti, ¿pero quiero saber sinceramente si (hay) algo que te une al cristianismo? L: Hay cosas que ciertamente es difícil quitarse uno, no? pues fue prácticamente la formación en la época en que es fundamental en la vida que es los primeros años, y hay cosas que a otro día quedan del cristianismo, pero también hay cosas que nos separan radicalmente. Yo dioses no tengo, ninguno. Quizás tenga algo semejante a Dios que sea mi entusiasmo y mis deseos de luchar por el hombre, por su futuro. Y hay algo también que me separa radicalmente [...]	Voz de Lázaro y de Sara. Sonido ambiental en volumen muy bajo.	Paneo horizontal de hacia la izquierda siguiendo la acción de la entrevista. Primer plano en ángulo recto a la altura de los ojos de los entrevistados. Inicia con Sara sentada y mirando a la izquierda del plano, la cámara se mueve (en una función de plano contra plano) hacia la izquierda para encuadrar a Lázaro quien está sentado en posición tres cuartos y mirando hacia la derecha del cuadro.	El cambio de posición de la cámara respecto de los planos anteriores en la entrevista hace que la iluminación natural provenga completamente del fondo y a contraluz. Las posiciones de Sara y de Lázaro, lateral y en tres cuartos respectivamente, permiten que sean iluminados a contraluz y que el contraste entre ellos y la vaquería sea mayor. El movimiento de cámara también deja ver la poca distancia que hay entre ambos personajes, así como otros objetos que también están en la escena: ropa usada, cazuelas, etc.
Corte directo: inserto								
12	17:07	17:09	2	Fotografía fija de un hombre barbado con un fusil.	L: [...] y es precisamente la violencia.	Voz en off de Lázaro.	Fotografía fija. Plano medio corto de un hombre mirando a la cámara.	El hombre usa una boina, tiene barba y bigote y carga un arma al hombro. En segundo plano, follaje y siluetas de otras personas.
Corte directo								

13	17:09	17:11	2	Fotografía fija de un hombre sin identificar todavía.	[...]		Fotografía fija. Plano medio de un hombre joven de mediana edad.	El personaje no identificado usa un saco negro, una camisa y un reloj. En posición tres cuartos, mira hacia el lado izquierdo del plano en un gesto de diálogo interrumpido. Al fondo una pared blanca.
	Corte directo							
14	17:11	17:15	4	Fotografía fija de un grupo de hombres con armas y mochilas en un lugar boscoso de espaldas a la cámara.	L: [...] Antes yo era contra violencia [...]	Voz en off de Lázaro.	Fotografía fija. Plano americano en ángulo recto a una altura media.	Un grupo de hombres con mochilas, armas y boinas se mueven entre un espacio cubierto por follaje y maleza. Todos caminan de espaldas a la cámara.
	Corte directo							
15	17:15	17:17	2	Fotografía fija de otro grupo de hombres con armas en una zona boscosa, formados y de frente a la cámara.	L: [...] cuando vi asesinar me hice violento [...]	Voz en off de Lázaro.	Fotografía fija. Plano general en picado a una altura ligeramente superior a la altura de la mirada.	Un grupo de hombres con uniformes, boinas y armas al hombro están de pie frente a la cámara y ordenados en seis filas. El fondo es un espacio boscoso.
	Corte directo							
16	17:17	17:56	39	Lázaro sentado en la piletta en la misma posición responde a las preguntas. Los mismos gestos y la misma mirada. Sara, a su izquierda, sentada lo interroga.	L: [...] y hoy entiendo que es necesaria la violencia para que el hombre sea feliz. S: Eso de ver asesinar me recuerda que tú me hablaste que habías	Voz de Sara y de Lázaro. Sonido ambiental de aves.	Esta secuencia está conformada de la misma forma que la última. El encuadre inicia con Lázaro	El plano mantiene las mismas condiciones en el mismo espacio. Cambios en la

					presenciado la muerte de Ascunse, no? Durante la alfabetización. L: Es cierto, sí. Yo trabajaba en Trinidad en aquella época, estaba en la dirección de educación de Trinidad y fue un shock muy grande, no? Hasta entonces las muertes eran oídas y creídas por supuesto, las muertas que ahí ocurrían, pero ninguna nos había tocado por decir así.? [...]		sentado en la piletta en posición tres cuartos mirando a la derecha del plano, la cámara hace un paneo horizontal a la derecha para encuadrar a Sara que lo cuestiona, y luego otro paneo horizontal, ahora a la izquierda, vuelva a encuadrar a Lázaro que responde.	iluminación natural hacen más nítidas las sombras y hacen también perceptible el humo del cigarro de Sara
	Corte directo: inserto							
17	17:56	18:00	4	Fotografía fija de Manuel Ascunse Domenech. Estudiante asesinado durante la campaña de alfabetización que relata Lázaro.	L: [...]Y cuando vi a aquel chiquillo, no? [...]	Voz en off de Lázaro.	Fotografía fija. Plano medio corto de Manuel Ascunse Domenech sobre un fondo blanco.	El joven usa una camisa blanca a cuadros y mira directamente a la cámara
	Corte directo							
18	18:00	18:30	30	Lázaro sentado en la piletta responde a las preguntas de Sara.	L: [...] muerto, asesinado, me di cuenta que no es posible lograr lo que pretendemos sin también nosotros devolver con la misma medida, y esto se opone tremendamente a lo que planteó Cristo, no? Que cuando nos golpeen pues debemos golpear otra vez poniendo la otra cara.	Voz de Lázaro.	Cámara fija. Plano medio en ángulo recto a una altura baja. Lázaro está sentado en la piletta mirando al lado izquierdo de la cámara.	Mismo espacio y mismas condiciones de iluminación.
	Corte directo: inserto							
19	18:30	18:44	14	En la vaquería, Lázaro arrea al ganado con un fute.	L: Sí, allí fue concretamente en Trinidad en el año 61; en noviembre del 61 si mal no recuerdo, el día 27, cuando Lázaro de la Paz se hizo violento.	Voz en off de Lázaro. Sonido ambiental de vacas.	Plano americano en ángulo recto a una altura normal. La cámara se mueve ligeramente de derecha a izquierda para encuadrar a	Lázaro usa la misma ropa que usa durante la entrevista. Tiene un fute en la mano que usa para arrear y golpear a las reses que salen de la

							Lázaro, quien arrea unas reses que salen de la vaquería.	vaquería. Lázaro, en foco al fondo del plano recibe una iluminación a contraluz, mientras que las reses se mueven hacia él desde el primer plano y desde un punto más oscuro de la escena.
	Corte directo							
20	18:44	19:08	24	Lázaro responde a las preguntas sentado en la piletta.	S: [frase cortada indistinguible] L: No creo que sea yo un intelectual, no? Ahora si te puedo dar mi opinión sobre lo que Fidel llamó el carácter heroico de esta generación, nosotros sí ciertamente estamos haciendo cosas muy duras, difíciles, pero no creo que sean heroicas.	Voz de Lázaro y sonido ambiental de la vaquería.	Cámara fija. Plano medio en ángulo recto a altura baja. La composición es la misma de los planos anteriores donde Lázaro responde a las preguntas, sin embargo, la cámara se emplazó ligeramente a la derecha de Lázaro.	Mismas condiciones de espacio y de iluminación.
	Raccord “fallido”: un problema de sincronía de audio evidencia el corte entre ambos planos; semántica y visualmente se puede asumir que la intención era invisibilizar el corte.						Lo cual puede explicarse como un interés por alternar visualmente la composición de la entrevista.	
21	19:08	19:35	27	Lázaro continúa respondiendo en el mismo sitio y con la misma actitud serena.	L: [...] Que hay separación lo que estamos aquí en la isla, condiciones de vida duras, eso no es heroico, eso es una cierta felicidad o una más que cierta felicidad, pues una cierta forma de felicidad. La gran felicidad de sabernos haciendo lo que realmente debemos hacer.	Voz de Lázaro y sonido ambiental de la vaquería.		Mismas condiciones de espacio y de iluminación.
	Corte directo							
22	19:35	19:50	15	El rostro de Lázaro parece cambiar de tono al hablar de su relación con Gladys. Es la primera vez que se ve sonriendo.	L: De Gladys, de Gladys mi novia. Te diré que hace ya bastante tiempo que no la veo y que tengo muchos deseos de verla. [...]	Música extradiegética y voz de Lázaro.	Cámara fija. Cambio de distancia focal. Plano medio corto en ángulo recto y a	El plano más cerrado reduce el contraste entre el fondo y Lázaro. La

							distancia baja. El rostro de Lázaró está enfocado.	iluminación es más suave y más homogénea en la imagen.
	Corte directo: inserto							
23	19:50	19:52	2	Fotografía fija de Gladys.	L: [...] Que me ayuda mucho, a pesar de que está lejos	Música extradiegética y voz en off de Lázaró.	Fotografía fija. Plano medio corto en ángulo recto.	Gladys mira hacia un punto cercano a la cámara. Fondo gris.
	Corte directo							
24	19:52	19:54	2	Fotografía fija de Gladys.	[...]	Música extradiegética y voz en off de Lázaró.	Fotografía fija. Primer plano en ángulo recto	. El rostro de perfil de Gladys mira a la izquierda del plano. Fondo gris oscuro.
	Corte directo							
25	19:54	19:56	2	Fotografía fija de Gladys.	[...] Lo poco que escribe, porque escribe muy poco. [...]	Música extradiegética y voz en off de Lázaró.	Fotografía fija. Primer plano en Angulo recto.	El rostro de frente de Gladys e inclinado sobre su mano mira a la derecha del cuadro. Fondo blanco.
	Corte directo: inserto							
26	19:56	20:04	8	Prolepsis. Lázaró y Gladys hablan de pie en medio de un salón con más personas.	L: [...] Que es lo que uno siempre... lo que yo personalmente añoraba, esperaba que llegara un día, la ternura [...]	Música extradiegética y voz en off de Lázaró.	Cámara en mano “sin movimiento” en el espacio. Primer plano de Gladys y Lázaró en posición tres cuartos mirando y hablándose uno a otro. El fondo y el resto de los personajes entre la cámara y ellos están fuera de foco. El énfasis visual está en la pareja.	Luz dura en un espacio que parece ser interior pero que no es reconocible por estar fuera de foco.
	Corte directo							

27	20:04	20:11	7	Prolepsis. Lázaro y Gladys hablan de pie en medio de un salón con más personas.	L: [...] la belleza. Ella va a venir pronto [...]	Música extradiegética y voz en off de Lázaro.	Cámara en mano “sin movimientos” en el espacio. Plano medio en ángulo recto a altura normal. De pie uno junto al otro y en posición tres cuartos respecto de la cámara, Gladys y Lázaro hablan entre sí y miran hacia la derecha del cuadro.	Mismas condiciones de iluminación en lo que parece ser el mismo espacio del plano anterior. Lázaro, sin sombrero, viste ropa similar a la de la entrevista Luce aseado y carga una mochila al hombro. Gladys es la única mujer en el espacio donde sucede la escena.
	Corte directo							
28	20:11	20:43	32	En la misma postura en la piletta, con el mismo semblante y los mismos gestos, Lázaro termina de explicar su relación e intereses con Gladys.	L: [...] estará dos días por acá, y quiero que venga para que vea todo lo que yo hago, que venga aquí a la vaquería conmigo, que participe en un activo que tendré, y llenar ese hueco que quizás existe todavía entre nuestra unión o nuestra unidad o nuestra identidad, y es que quizás Gladys todavía no entiende muy bien todo lo que nosotros estamos haciendo por aquí.	Música extradiegética y voz de Lázaro.	Cámara fija. Plano medio corto en ángulo recto a altura baja. Lázaro mira hacia la derecha del cuadro.	Las mismas condiciones del último plano de Lázaro en la entrevista. Su rostro mira brevemente a la cámara. El plano está iluminado a contraluz con una luz dura.

Filmografía y fichas técnicas

Se presenta a continuación una lista con la filmografía de Sara Gómez así como las fichas técnicas de los tres documentales filmados en la Isla de la Juventud. En el recuento filmográfico se consideran únicamente aquellos filmes en los que participa en la dirección de estos. Este apartado tuvo como fuente principal portal digital del ICAIC y los recuentos filmográficos publicados en la revista *Cine cubano* consultados para esta investigación.

Filmografía

1962

- *Fábrica de tabacos*, 5 min.
- *Solar habanero*, 10 min.
- *Historia de la piratería*, 10 min.
- *Plaza Vieja*, 8 min.

1964

- *Iré a Santiago*, 15 min.

1965

- *Excursión a vuelta abajo*, 10 min.

1966

- *Guanabacoa, crónica de mi familia*, 13 min.

1967

- *... y tenemos sabor*, 30 min.

1968

- *En la Otra Isla*, 41 min.
- *Una Isla para Miguel*, 22 min.

1969

- *Isla del Tesoro*, 10 min.

1970

- *Poder local, poder popular*, 9 min.

1971

- *Un documental a propósito del tránsito*, 17 min.
- *De bateyes*, 20 min.

1972

- *Año uno*, 10 min.
- *Atención prenatal*, 10 min.
- *Mi aporte*, 33 min.

1973

- *Sobre horas extras y trabajo voluntario*, 9 min.

1974

- *De cierta manera...* 79 min.

Fichas técnicas

- *En la otra isla*. 1968, 41 min
 - Guión: Sara Gómez
 - Dirección: Sara Gómez
 - Producción General: José Pascau
 - Dirección de Fotografía: Luis García
 - Edición: Dulce María Villalón
 - Música Original: Tomás González Pérez
 - Sonido: Germinal Hernández
- *Una isla para Miguel*. 1968. 22 min
 - Guión: Tomás Gutiérrez Alea, Sara Gómez
 - Dirección: Sara Gómez
 - Producción General: Jesús Pascau
 - Dirección de Fotografía: Luis García
 - Edición: Dulce María Villalón
 - Música Original: Chucho Valdés
 - Narración: Sara Gómez
 - Sonido: Germinal Hernández, Arturo Valdés
- *Isla del tesoro*. 1969, 10 min
 - Guión: Sara Gómez
 - Dirección: Sara Gómez
 - Producción General: Jesús Pascau
 - Dirección de Fotografía: Luis García
 - Edición: Dulce María Villalón
 - Música Original: Armando Guerra y de archivo
 - Sonido: Germinal Hernández

Índice de ilustraciones

Figura No. 1 Sara Gómez. Fotograma. Salut les cubains, Agnès Varda.(1964)

Figura No. 2 Presidio Modelo. Fotograma “Isla del Tesoro” (1969)

Figura No. 3 Intertítulo en el medimetroaje “Isla del Tesoro” (1969)

Figura No. 4 Fotograma en “Isla del Tesoro” (1969)

Figura No. 5 Créditos iniciales. “En la Otra Isla” (1968)

Figura No. 6 Fotograma de la secuencia final “En la Otra Isla” (1968)

Figura No. 7 Intertítulos de la secuencia de Lázaro. “En la Otra Isla” (1968)

Figura No. 8 Fotogramas insertos en el relato de Lázaro. “En la Otra Isla” (1968)