

Introducción

El cine documental cubano de 1960 marcó una impronta en la cinematografía de la Isla. La cualificación estética de estas creaciones trascendió la geografía y el tiempo para convertirlas en testimonios de una época singular en la historia del continente, y en referentes esenciales para futuras generaciones de investigadores y cineastas. Sara Gómez destaca en este contexto no solo por ser la primera mujer en realizar un largometraje de ficción, sino por legar una obra visceral, diferente, que concentró muchos de los hallazgos estéticos del momento, y consiguió legar una mirada profunda y compleja de los vectores históricos menos complacientes del periodo.

En el actual contexto mediático es impresionante cómo la obra de esta realizadora continúa llamando la atención de los jóvenes. La vigencia y efectividad de las estrategias comunicativas y las decisiones fílmicas a las que apeló hace más de media centuria, aún cautivan a disímiles espectadores y creadores. Quizás se deba a que, como expresa Reynaldo González:

Los documentales de Sara Gómez no se detuvieron en la retórica exaltadora de los proyectos sociales de la revolución porque intentaba vivirlos cinematográficamente; con ellos entraba en las “tareas de choque” del periodo [...]. Implicada en las propuestas sociales, no en su exaltación, las evaluabas al tiempo que las mostraba. Darlas por conquistas sería labor propagandística —y ocurrió en exceso—, no un acercamiento propio de la sociología que practicaba espontáneamente. (Yero, 2017, p. 15)

Incluso cuando las contradicciones, los actores y los procesos que se vivían en medio de la Revolución naciente son el epicentro de sus creaciones —como fue común en los filmes de la década—, la mirada documental, el tono dialógico y la estética desde los cuales Sara Gómez encara tales cuestiones instituyen una diferenciación. Su cine propuso un discurso a contracorriente, sorprendente por el uso autoral de los códigos estéticos, pero también por la agudeza con que mira la época. Su mirada penetra la circunstancia del individuo que, de los márgenes de la sociedad anterior, se convierte en epicentro de la política de transformación, convencimiento y concientización revolucionaria; un proceso rico a la vez que azaroso y contradictorio.

Justo aquí yace nuestra premisa de partida: la obra de Sara Gómez despliega una exploración de esa alteridad social desde una búsqueda introspectiva en la configuración socio-psico-emocional del sujeto popular. Dicha búsqueda se ampara en la selección de peculiares epicentros temáticos conceptuales, a la apertura del posicionamiento ideológico autoral hacia tales fenómenos, el acceso a una zona de conflictividad que se da tanto en el plano individual como en la intersección de este con el proceso de edificación social, diversos asomos de la autora en la construcción de la sintaxis fílmica y a recurrentes manejos de su autoridad en cuanto al modo de compartir el conocimiento dentro del espacio diegético. Todo ello se apoya en el despliegue de una estética altamente personal y vanguardista.

Como en otros autores de su tiempo, la obra de Sara Gómez esgrime una mirada hacia la realidad social en el intento de aprehender una identidad nacional en plena construcción, de acoger desde el cine las formas de ser, sentir y pensar del cubano, con una visión descolonizadora de la sociedad. El de Sara Gómez es un cine que renuncia al concepto tradicional de la belleza para, en lugar de cubrir la realidad con los mantos del preciosismo estético, revelarla en toda la dimensión de sus contradicciones. La profundidad de una mirada interesada en comprender las identidades personales, los diálogos del individuo con el poder, los impactos de las determinaciones ideológicas en la sensibilidad y la espiritualidad del sujeto subalterno¹, así como el acceso a las dimensiones en que se fraccionaba el yo posible del cubano, son algunos de los valores que dotan de una riqueza singular a sus creaciones. Sara acude al reclamo de aquellos que están ubicados a “los márgenes” del proceso de edificación social, los escucha y los unifica en un afán por lograr, desde su cine, una comprensión de estos.

Aun cuando la obra de Sara Gómez ha disfrutado de diversos acercamientos en los últimos años, la particularidad de este radica en que, en lugar de atender al análisis sociocultural o a la descripción formal o

discursiva —dos de los enfoques priorizados—, se propone un análisis dramaturgico, orientado a comprender las estrategias de representación desde las que se aborda la alteridad en *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966) y *En la otra isla* (1968).²

Alteridad en el contexto cubano de los años 60

Un análisis de la alteridad³ en la Cuba de los sesenta debe atender, necesariamente, al cambio cultural que implicó el triunfo revolucionario de 1959. Este suceso dio lugar a una reinención de la sociedad en todos sus órdenes, que incluyó la reconceptualización de lo entendido como “propio”. El nuevo gobierno extendió un programa ideológico dirigido a borrar todo rezago del pasado burgués capitalista y a construir un Hombre Nuevo (Guevara, 2011), comprometido con el proceso de edificación social proyectado. Se trató de un proyecto iluminista, orientado a instaurar la modernidad y acabar con el subdesarrollo en la Isla, desde un programa civilizador de carácter marxista, para lo cual era necesario “barrer” (lo antes posible) con todo cuanto pudiera distanciar al individuo de los emancipadores principios priorizados.

Surgió, por tanto, una concepción social⁴ del “nosotros” en el que “el otro”, “lo extraño” estaba definido por la no participación de las directrices ideológicas y los valores fijados por el ideal revolucionario. Empezar la construcción de una sociedad más equitativa, culta y justa implicaba sentar bases que posibilitaran la transformación social y el individuo que hacía parte en ella. Tal propósito justifica la aparición de nuevas dinámicas culturales, como la creación de centros laborales y escuelas, las marchas del pueblo combatiente,⁵ la refuncionalización del sistema de salud pública, los trabajos voluntarios,⁶ las guardias cederistas...⁷, así como la estructura social que posibilitaría la emergencia de un nuevo tipo de sujeto, libre de “los males” capitalistas y acorde a los valores de igualdad y justicia social defendidos por el programa revolucionario. Si, como propone Stuart Hall (2003), el término identidad se refiere a “el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse»” (p. 20), entonces puede comprenderse que esta estructura social constituyó el cosmos performativo y significativo que dio cuerpo a la “identidad revolucionaria”, entendida como el conjunto de identificaciones en el sujeto asociadas a este proceso histórico y sociopolítico.

La legitimación por parte del poder político de una identidad esencial fijada por los límites marcados por el discurso y la ideología revolucionarios pronto comenzaron a generar exclusiones con lamentables consecuencias para la pluralidad de sujetos de la cultura que integraban la Cuba de entonces. Esto se comprende mejor desde las concepciones de Derridá, cuando indica que “[...] en la constitución de una identidad tiene lugar la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes” (Hall, 2003, p. 19) y de Luchetti (2009) al señalar que: “La racionalidad política se traduce en un empeño continuo por subordinar y redirigir las posturas individuales a los intereses del Estado” (pp. 12-14).

En el caso específico que nos ocupa, incluso muchas de las costumbres, prácticas sociales, tradiciones, formas de pensar... que caracterizaban la cultura del cubano entraron bajo escrutinio.⁸ La intención de borrar las huellas del pasado colonial y capitalista en pos de construir un país nuevo y mejor se tradujo en tensiones culturales dadas por el cuestionamiento de las formas de ser apre(hen)didas durante más de cinco siglos. Se trata de una lógica que, como proponen Berger y Luckman (1983): “Producirá este tipo específico de persona, cuya identidad y biografía como tal tienen significado solamente en el universo constituido” (pp. 216 y 217).

La Revolución idealizó un modelo sujeto en consecuencia con sus propósitos de construir una sociedad mejor: instruido, con principios éticos y morales “positivos”, trabajador, heterosexual, con una concepción científico-materialista del mundo y un elevado nivel de compromiso para con el bienestar social. El capitalismo cubano anterior al triunfo revolucionario sometió a un amplio sector poblacional a los márgenes de la sociedad, que supuso condenar al individuo a la pobreza, la falta de instrucción educacional, el

desempleo, a la preterición por procedencia étnica, a la coerción por costumbres culturales... La Revolución se propuso cambiar esa realidad al tiempo que transformar la conciencia de estos individuos, quienes, víctima de esa estructura cívica que los moldeaba, vivían sumidos en la delincuencia, el negocio ilícito, la prostitución, la vagancia, el analfabetismo... En la nueva sociedad, estos sujetos representan una alteridad social que debía ser erradicada. Para la Revolución es importante “rescatarlos” y para estos sujetos es prioridad “ser rescatados”, como esperanzas de vida y posibilidades de futuro.

Sin embargo, los mecanismos empleados, en muchas ocasiones, confundieron “rémoras del pensamiento capitalista” con “expresiones de la identidad cultural”, así como esgrimieron mecanismos y tiempos, que se tradujeron en procesos de violencia, de diversa índole, hacia estos sujetos. Como apunta Colmenares (2004), la negación de la otredad y el consecuente afianzamiento de la “mismidad” no ocurren como eventos separados: desde el poder institucional se crean mecanismos ideológicos que van privilegiando actitudes hacia lo mismo y clausurando actitudes hacia lo “otro”. El individuo es preparado para conocer y reconocerse solamente en lo mismo. Cuando en sus *Palabras a los intelectuales*, Fidel Castro (2007) expresa: “[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada [...]” (p. 16), se advierte que el proyecto revolucionario se convierte no en uno de los cosmos simbólicos posibles, sino en el único universo en el que el individuo puede expresarse y ser.

El poder revolucionario penetró todos los espacios de la vida ciudadana con un carácter centralizado que incluyó: un único partido político,⁹ entidades educacionales,¹⁰ medios de comunicación,¹¹ y todo el aparato institucional que conforma a la sociedad como un sistema de relaciones.¹² Desde estas estructuras sociales y las consecuentes construcciones culturales que promueven, se acentuó un proceso de marcación de la diferencia, apostando por esta identidad construida al calor de las circunstancias históricas, como única alternativa de acción, expresión, ser y pensamiento capaz de conducir al logro de la sociedad soñada.

Las estrategias implementadas por el aparato institucional de la Revolución en su afán de erradicar las actitudes contrarias a los valores “marxistas”, y la marginalidad junto a las conductas y comportamientos que le eran asociados, trajeron consigo la violentación, en ocasiones a niveles insospechados —creación de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP)—, de la individualidad y el derecho de la persona sobre su propio cuerpo.

En el establecimiento de una noción del nosotros, el poder entabló una serie de relaciones con la alteridad, perfectamente comprendidas en la propuesta de González Silva (2009), quien explica que esa relación experimenta, como mínimo, cuatro niveles: asumir lo otro como deficiencia (alteración), reconocer la existencia del otro, pero no preocuparse en comprender su alteridad (indiferencia), experimentar malestares inherentes al intento de convivir con el otro (tensión) y, formas de intercambio cultural con el otro (encuentro) (p. 124). En el entorno cubano de los sesenta, la violencia generada entre el proceso de transformación de la realidad y el individuo a transformar con dicho proceso, estuvo dada, fundamentalmente, por “alteración”, puesto que la proyección social y cultural de este sujeto es considerada, desde el primer momento, como una deficiencia que se debe corregir.

En medio de esta dialéctica, el arte y en particular, el cine, tenían la misión de divulgar las “verdades” de la Revolución dentro y fuera de los límites geográficos de la Isla, así como de contribuir a la desalienación del sujeto, para apartarlo de creencias y visos capitalistas. Una suerte de aleccionamiento político cuya agenda ideológica inundó el país, desde el espacio público hasta el privado. El cine documental se ubica a la cabeza de este proyecto con la asunción de una estética de vanguardia que pronto le ganó reconocimiento internacional. Las particulares posturas autorales de los cineastas garantizaron que sus abordajes calaran hondo en espectadores disímiles. Aquí se presenta Sara Gómez con una obra que apuesta por la exploración del proceso revolucionario, desde una postura que emerge de su condición de mujer negra, de clase media, así como de su original personalidad creadora. Sara logra acceder a esa esfera cerrada e íntima de unos universos personales inmersos en múltiples tensiones.

Es justo en el plano individual, en las relaciones del sujeto consigo mismo, donde el proceso de transformación y emancipación social emplazado por la Revolución tuvo sus más radicales efectos. El individuo es fuertemente interpelado por el discurso fundacional que implicó el acontecimiento revolucionario. La identificación del cubano con las premisas y las acciones de este poder político, consistentes en el mejoramiento de sus condiciones de vida, el incremento de su participación en la toma de decisiones sobre el nuevo proyecto de país, así como el incremento de su acceso a espacios que le estaban vedados dentro de la sociedad, le pone en la difícil situación de encontrar maneras de “dejar de ser” para convertirse en lo que de sí demandan los nuevos tiempos. Se crea un ambiente de elevado compromiso social, pero de tensiones introspectivas, divisiones en las relaciones interpersonales y grandes contradicciones ético-emocionales.

El compromiso que se espera y exige para con el bienestar común cercena en gran medida la posibilidad de satisfacer reclamos intrínsecos de la personalidad y de la identidad individual. Ser “revolucionario”, en gran medida, implica tener la capacidad de autocritica para advertir cuando los deseos y voluntades más propias se alejan de la misión encomendada, siempre que lo conveniente para el “nosotros” difiere de lo que quiere el “yo”.

De ahí la necesidad de autocensurar a ese ser “otro” de sí mismo (que bien podría responder a practicar una religión, gustar de la música de los Beatles o los Rolling Stones, tener una orientación sexual no heterosexual o cualquier postura política que no fuese socialista, acorde a los moldes prefijados en el proyecto social cubano). Esto hace pertinente el concepto de *ecpatía* (Stein, 2004) referido al proceso psico intelectual mediante el cual el sujeto voluntariamente excluye sentimientos, ideas, motivaciones y actitudes al considerarlas inducidas por el “otro” que define los límites constitutivos del nosotros.

No se trata de una censura externa (aunque la existía) sino de personas, participantes de la Revolución, deudoras de sus bondades y comprometidas con el proceso, que se ven inmersas en un cuestionamiento constante de sí mismas. La violencia, la pobreza, la falta de instrucción, el machismo, el alcoholismo, las religiones afrocubanas, la vagancia y otras expresiones que formaban parte de la dinámica cultural del sujeto subalterno, resulta, esencialmente, el núcleo que la Revolución deseaba erradicar. Esos sujetos que representaban una alteridad desdeñada antes del triunfo revolucionario, constituyen ahora una alteridad enfrentada a la posibilidad de emancipación mediante la integración al proyecto revolucionario.

Esta zona de la realidad cubana llamó la atención de Sara Gómez, quien procuró comprender desde una postura verdaderamente revolucionaria, las contradicciones de ese entorno. La transformación de la conciencia, aún a voluntad, implica un ejercicio de violencia contra el sujeto. La hondura, las gradaciones y las implicaciones de este proceso adquieren connotaciones que implican la negación del sistema de valores que rigen la cosmovisión del individuo, el cuestionamiento externo/interno de sus formas de actuar y ser, así como la incertidumbre y el desconcierto, que pueden conducir a ciertas formas de enajenación o autocensura. Profundizar en los matices de estas subjetividades atravesadas por las grandes tensiones de una época es uno de los ingredientes que encumbra su cine.

Dramaturgia de la alteridad en el cine de Sara Gómez

Es precisamente la dramaturgia una arista de la arquitectura estética de los filmes de Sara Gómez donde se advierten manejos peculiares en aras de potenciar los referidos abordajes de la alteridad. Existen muchos caminos viables para analizar la dramaturgia de una obra documental.¹³ No obstante, cinco herramientas en particular destacan como pilares que sustentan el tratamiento de la alteridad en la autora: el direccionamiento temático, la perspectiva ideológica, el manejo de la conflictividad, el grado de autoridad epistémica y las formas de intervención subjetiva del director.

Guanabacoa, crónica de mi familia, obra cumbre dentro de la producción de Sara Gómez, está impregnada de una sensibilidad particular. Dicha sensibilidad radica, fundamentalmente, en el hecho de que la autora recurra al propio entorno de su familia. Partiendo de que, como señala Sheila Curran (2007), el tema

constituye el epicentro conceptual de la propuesta temática, al que tributan temáticas secundarias cuyo abordaje abarca pequeñas unidades estructurales dentro de la obra (p. 19), es apreciable que el enfoque familiar es una estrategia, de notables implicaciones en la elaboración conceptual del texto cinematográfico, para vehicular una preocupación mayor que se yergue como temática principal: los estereotipos sociales a los que aún se ceñían los negros de clase media en la Cuba revolucionaria. Llama tanto la atención la relevancia del discurso como la sutileza con que la obra accede a temas de semejante envergadura. Priorizar esta temática pone a la autora de cara a construcciones culturales estrechamente vinculadas con la alteridad representada por el/lo negro antes del triunfo revolucionario y con las contradicciones que esta generaba en el nuevo contexto social.

Este interés temático por zonas controversiales del proceso de edificación de la nueva sociedad cubana se vuelve una constante dentro de su obra. Por ejemplo, *En la otra isla*, Sara Gómez se aproxima a un grupo de jóvenes que, voluntariamente, cumplen labores agrícolas para apoyar al naciente gobierno revolucionario. Incluso cuando están convencidos y plenamente entregados a este proceso, disímiles cuestiones relacionadas con los reclamos más íntimos de sus respectivas individualidades les conducen a la duda. Una vez más, la mirada documental está dirigida al impacto humano del proceso social. Aquí, la temática principal es el proceso de transformación de la conciencia enunciado, no desde el nuevo poder político, sino desde sus efectos en el sujeto subalterno.

En el camino de este abordaje temático, media la perspectiva ideológica. Este concepto se puede entender desde una relación sinonímica con lo que Bill Nichols (1991) denomina punto de vista, como el posicionamiento moral e ideológico asumido por el realizador con respecto a la temática principal que se convierte en la espina dorsal organizativa de una película documental (p. 60). En *En la otra isla* (figura 1), el punto de vista de la autora yace en la incertidumbre sobre la efectividad de este proceso aleccionador para garantizar la autorrealización, la plenitud y el crecimiento del individuo. Así se profundiza en la alteridad como dimensión interior del sujeto: los anhelos, ensueños y pasiones de estos jóvenes, en muchas ocasiones, se proyectaban en contra de su quehacer en pos de la Revolución. Añorar una vida como músico, desear el esparcimiento o una simple relación de pareja resulta trivial cuando el interés común te necesita en la agricultura. De este modo se explora la contradicción espiritual del individuo “revolucionario” que batalla contra las costumbres y dinámicas corrientes de su ser social, violentándose en el proceso.



FIGURA 1

Frame. Sara Gómez entrevistando a Rafael (personaje)

Fuente: tomado de *En la otra isla* (1968)

En esta, como en pocas obras del período, existe un acercamiento singular a la psicología individual. Se exponen las esencias del proceso de transformación de la conciencia que promulgaba el gobierno revolucionario, desde la piel del individuo subalterno y no a efectos del entusiasmo general ni las masividades. La omnipresencia del poder político se vaticina en cada intervención de los personajes, de las que emerge el discurso colectivo como un ente supra que habla por todos, desde todos, aun cuando su articulación no es enteramente coherente, racional o fundamentada (figura 2).

Sara no subvierte la mentalidad imperante ni la ideología que se promulgaba, sino que invita a dudar. En un contexto donde se habla en tono grandilocuente y “comprometido”, la duda se convierte en una llave para acceder a la reconciliación con uno mismo, a la consumación de esa vuelta en sí que parecía vedada. Así deja entredicho que aquel proceso de construcción del “hombre nuevo” no era sencillo como muchos creían, sino un proceso complejo, con matices altamente controversiales.



FIGURA 2.

Frame. Sara Gómez entrevistando a Cacha (personaje)

Fuente: tomado de *En la otra isla* (1968)

En el caso de *Guanabacoa...*, el punto de vista responde a la voluntad de romper con los estereotipos sociales para abogar por una vida más libre, más popular, menos elitista y, por ende, más feliz. Para la realizadora, romper con esos convencionalismos desde el propio plano individual constituye un verdadero acto de emancipación. La emergencia de una sociedad mejor tenía, necesariamente, que cambiar estas mentalidades, no ya desde la visión imperante del “hombre nuevo”, sino como verdadero acto de reivindicación personal y como acceso a una mejor manera de vivir. Se advierte por tanto una identidad étnica, atravesada por la instauración de dos instancias de poder político y el proceso de tránsito entre uno y otro.

Al esgrimir el comentario en primera persona y apelar a las interrogantes como cavilaciones personales, la cinta no solo explora las propias dudas de la autora con respecto a su entorno familiar, sino entabla una revisión de las contradicciones de su propio ser *alter*. Y justo este es el juego dramático que Sara Gómez enarbola: se vale de dos personajes símbolo, que representan dos dimensiones de su ser negro, de su propio ser otro: la madrina (prejuicios conservadores) (figura 3) y Berta (nueva mentalidad). Solo una vez que se describe a plenitud al personaje de “madrina” y todo lo que ella representa, accedemos al espacio liberador de Bertha, donde se transparenta el punto de vista de la autora.



FIGURA 3.
Frame. Madrina (personaje)
 Fuente: tomado de *Guanabacoa*, crónicas de mi familia (1966)

Esta cinta sirve como ejemplo para advertir otro pilar de la obra de Sara Gómez cuando del tratamiento de la alteridad se trata: el manejo de tipos, niveles e intensidades específicas del conflicto. Según Trisha Das (2007), el conflicto constituye un aspecto central en la arquitectura formal de un documental, dado que, sin este no habría progresión. Puede definirse como la contraposición entre los personajes y sus intereses, entre diversas posturas o creencias e, incluso, entre contrapuntos conceptuales o formales. Además, debe tenerse en cuenta que, como propone Fernández (2007), puede responder a los niveles siguientes: una persona contra sí misma, entre personas, entre una persona y un grupo, entre una persona o un grupo contra determinadas fuerzas opositoras (p. 60). La intensidad del conflicto estaría dada por su relevancia dramática a efectos de la temática principal y no por estos niveles. (figura 4). Así se permite diferenciar el conflicto principal de los secundarios.



FIGURA 4.
 El conflicto
 Fuente: elaboración propia con diseño de Álvaro García

Tras la presentación de la familia, en *Guanabacoa...*, se escucha: “a madrina no le basta que la llamen así”. Madrina es el personaje mediante el que se introduce el conflicto que sostiene la cinta, en una suerte de manejo

metonímico o sinecdóquico donde el conflicto familiar no es sino una extensión/muestra del conflicto macrosocial: pudiera pensarse que este se mueve en el nivel persona *vs.* otra persona (Sara *vs.* su madrina), no obstante, lo rebaza al introducir uno más complejo: el enfrentamiento persona *vs.* convencionalismos sociales. Los conflictos principales abarcan todo el metraje de las obras, aquí pareciera que la confrontación cierra tras la entrevista que la cineasta le hace a su madrina, denotando el amor que se profesan. Aun así, la contradicción persiste, al continuar el comentario sobre esas costumbres de la familia, reglas por las que tuvo que regir su vida la madrina, quien también fue víctima de una forma de vivir en sociedad, de un régimen de clases, altamente racista. Solo una vez se acerca a Bertha (figura 5), “quien vive sin complejos” el conflicto principal se resuelve. Sara Gómez accede a conflictos que marcaron su propia configuración emocional.



FIGURA 5.

Frame. Bertha (personaje)

Fuente: tomado de *Guanabacoa, crónicas de mi familia* (1966)

Estos manejos dramáticos sirven como vehículos para canalizar preocupaciones medulares sobre la alteridad en el contexto cubano de los sesenta. Esa emancipación que alcanza Bertha es justo aquella que la propia heredad del contexto prerrevolucionario y los prejuicios de la nueva sociedad niegan al sujeto subalterno. El conflicto es esa herramienta que permite acceder a la confrontación del sujeto con diversas formas de violencia que, si bien se viven desde el plano individual, provienen de una serie de factores contextuales.

Ello se comprende todavía mejor en *En la otra isla* donde se exploran varios niveles de conflicto: la autora *vs.* sus interlocutores, dado que esta los pone en una situación incómoda al hacer preguntas incisivas: los personajes y el entorno, por la propia crudeza del quehacer agrícola; al interior de ellos mismos, por en el afán de discernir las esencias de sus circunstancias. Además, la confrontación entre cada uno de estos personajes y el momento histórico que les tocó vivir. Se construye así un mapa de la subjetividad del sujeto subalterno y su fragmentación espiritual, donde se advierten la ecpatía y la enajenación, confundidas con el afán de emancipación revolucionario. Para poder estar a la altura de la Revolución, estos individuos deben renunciar a partes sustanciales y emocionalmente significativas de sus respectivos “yo”.

En estas reflexiones, se infiere la relevancia que reviste el poder, no solo en función de las estructuras sociales, sino como categoría de análisis diegético. En la obra de Sara Gómez, siempre llama la atención las formas particulares en que la autora se vale de su poder, demiúrgico si se quiere, para democratizar en la medida de lo posible, el ejercicio de recepción. Aquí, adquiere relevancia el grado de autoridad epistémica como herramienta de examen dramático. Siguiendo a Plantinga (1997), y con independencia al concepto de la voz, podemos hablar de “grado de autoridad epistémica” como el nivel de dominio cognitivo que asume el realizador a la hora de comunicar el conocimiento desde la obra documental. Dicho grado puede ser dominante (cuando es fuerte la autoridad ejercida), relativo (cuando existe ambigüedad y no se advierte a las claras) y carente (cuando existe una ausencia casi total de autoridad) (figura 6). Habría que advertir que, como propone el autor, “No hay categorías estrictamente definidas con fronteras claras, sino

descripciones de tendencias amplias dentro de las creaciones de no ficción que, en filmes actuales, pueden estar interconectadas” (Plantinga, 1997, p. 110).



FIGURA 6.

Grado de Autoridad Epistémica

Fuente: elaboración propia con diseño de Álvaro García

En *Guanabacoa...*, el empleo de un grado dominante de autoridad posibilita la comunicación de lo macrosocial a través del filtro de la subjetividad propia. Hablar en el marco de lo social implica una responsabilidad y connotaciones otras, referirse al encuadre familiar da lugar a otras libertades y tensiones. Justo en este espacio, Sara Gómez se encuentra en posición de guiar al espectador acorde a su cosmovisión, como quien aconseja a un ser querido. No obstante, al punto de concluir, denota cierto cuestionamiento contextual, que matiza el constructo del poder epistémico de modo que no todo sea en clave de certezas. Esto dota de mayor efectividad conceptual los manejos del contenido dentro de la pieza.

En *la otra isla*, por su parte, no apuesta por una autoridad dominante, dado que la especificidad diegética de la obra es enteramente otra. Esta vez, la autora desconoce los códigos y las claves hacia la felicidad, ni siquiera ella sabe cuál es la salida a los conflictos ¿qué es mejor o peor? La obra mantiene un grado relativo de autoridad epistémica, por lo que, al concluir, no propone una solución. Esta decisión puede interpretarse como el deseo genuino de la autora por acceder a las verdades que signaban la existencia del sujeto subalterno. Tal es el grado de honestidad que desprende semejante abordaje, que el mismo espectador le asiste en los interrogatorios, buscando encontrar esas claves de la autorrealización, la felicidad y la plenitud que estos jóvenes tan desesperadamente necesitan.

Unido al grado de autoridad epistémica, es fundamental estudiar las formas en que Sara irrumpe dentro del espacio diegético. Estas ideas conectan con lo que Ricard Mamblona (2012) introduce y conceptualiza como formas de intervención subjetiva¹⁴: “diferentes maneras en las que el espectador de documentales ve, escucha o intuye la presencia del autor en los filmes” (p. 223).

En *Guabacoa...*, la subjetividad de la autora se patenta todo el tiempo. Se impone por los propios asomos autorales que tienen lugar debido al empleo *en off* de la voz de Sara, su aparición física al interior del cuadro y también por la forma en que se usan los intertítulos. Se advierten, respectivamente, tres de las categorías propuestas por Mamblona (2012): presencia oral narrada (conducción en primera persona por parte del autor), presencia corporal intimista (el realizador entable una relación fílmica y reflexión con/sobre su circunstancia más inmediata) y formas metapresenciales y metadiscursivas¹⁵ de intervención (todas las formas reflexivas que se mueven en la biósfera fílmica del “yo”) (pp. 252-288).

La irrupción de la subjetividad, en tal medida, en una obra documental siempre resulta impactante (figura 7). No se trata de una historia sobre las sociedades negras de clase media, sino que es la historia de la familia de la cineasta, quien adquiere un doble rol como sujeto y objeto de la representación. Al contrario de lo que podía creerse desde las posturas más tradicionales de la teoría del documental, ese despliegue subjetivo le da un tono personal a la película, que la hace sentir más próxima, más veraz. Sara se reconoce como sujeto negro, se

inserta en su familia negra, y explora cómo era tratado el/lo negro en la sociedad “prerrevolucionaria”, donde estaba enteramente excluido del orden social.

En la otra isla, exhibe otra suerte de manejo en cuanto a la subjetividad. Para poder concentrarse en los personajes y emprender con ellos un viaje hacia la profundidad de sus configuraciones emocionales, espirituales y sensibles, Gómez emplea la presencia física de tipo intimidadora (el autor impone su autoridad a los personajes, los interpela, interrumpe, corrige...): la cineasta hace a los actores sociales sumergirse dentro de sí mismos y acceder a interrogantes centrales sobre sus vidas, para las que inconscientemente han buscado respuestas que no encuentran. Se distingue una paradoja: en un filme que opta por la presencia física de la autora de tipo intimidadora, no se impone un grado dominante de autoridad.

La forma de intervención subjetiva empleada nos conduce a pensar que Sara Gómez creía en la posibilidad de hablar en libertad y sin tapujos, como ciertamente se promulgaba en el discurso oficial, y como se hizo en muchos espacios de la Cuba de entonces, aun cuando fuera sobre todos los temas. Contagiar a otros de esta libertad para pensar y pensarse resulta para Sara una actitud verdaderamente revolucionaria. De ahí que su presencia en cuadro y su forma desprejuiciada e indagadora de diálogo, se convierte en una estrategia comunicativa para evocar en otros la libertad necesaria para confesar, cavilar, reflexionar. Negarse a dominar al otro desde su autoridad epistémica sino invitarlo a dudar, constituye una muestra de genialidad. Es así como alcanza a lograr en su cine un acto magno, poner al individuo de cara a sí mismo; logra poner al sujeto frente a su *alter* interno y ponerlos a dialogar. Es justo esta suerte de anagnórisis violenta, forzada, repentina, lo que hace de la película una precisa experiencia antropológica.

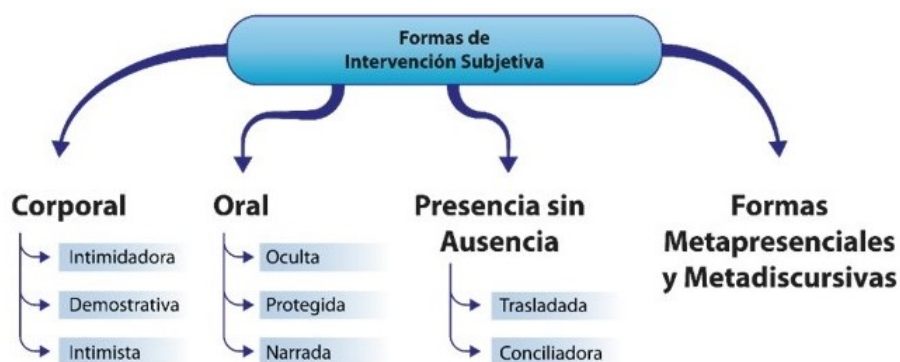


FIGURA 7.

Formas de intervención subjetiva

Fuente: elaboración propia con diseño de Álvaro García

Las herramientas teóricas hasta aquí empleadas revierten gran importancia en relación con la dramaturgia. Aun cuando algunas son poco conocidas, todas se convierten en condicionantes del proceso de estructuración de las obras documentales y, por tanto, guardan estrecha relación con los recursos técnico-formales. Cualquier ordenanza dramática persigue una efectividad comunicativo-emocional, para lo cual el tono y el estilo (el empleo del lenguaje fílmico) resultan determinantes. Estas herramientas solo pueden concretarse y operar adecuadamente mediante el empleo de tratamientos formales acordes a las especificidades de cada película. Ello implica la necesidad de atender al empleo del lenguaje fílmico en ambas obras.

Guanabacoa... apela a una serie de elementos descriptivos que forman parte esencial de las atmósferas, los espacios y la espiritualidad de los personajes: vistas del pueblo (Guanabacoa), remanentes del legado africano, de la esclavitud y alusiones a idiosincrasia del negro. Además, el recreo de la música como elemento fundamental de las configuraciones sociales, pero a la vez espirituales y de clase de estos individuos, dotan a la obra de un gran potencial antropológico, y denotan la emergencia de una sensibilidad distinta. Se trata de alusiones visuales al imaginario simbólico de ese otro, un acercamiento a lo que socialmente estaba codificado como propio del negro en aquel entonces, que Sara acoge desde el cariño, la proximidad y el orgullo.

Se utiliza la fotografía en función descriptiva la mayor parte del tiempo: la cámara, más que narrar, describe ámbitos y personajes, que la voz se encarga de concatenar. La construcción de esta voz no solo determina/dota a la obra de un tono introspectivo y, en términos de narración, crea acoples pertinentes cada vez que el narrador comenta o da continuidad a las anécdotas de la madrina, o cuando se instaura la dualidad de ver a la directora en cuadro, escucharla hablar diegéticamente y que, aun así, sea su voz la que guía el discurso. En esto radica uno de los mejores ejemplos para aclarar que ni siquiera en el cine autobiográfico la voz del narrador es en verdad la del autor.

La edición sorprende por conseguir un *tempo* sosegado, que se vale del corte directo como transición para que no llegue a ser lacónico ni aburrido, algo en lo que contribuye el uso de la música en función incidental o atmosférica, que varía continuamente, marcando las transiciones entre un momento y otro del devenir dramático. Al concluir *Guanabacoa...*, el espectador queda inmerso en la reflexión sobre las diferencias raciales y de clase, así como las tensiones y barreras que generan, pero también impregnado de mucho más.

Esta obra logra construir un universo emocional donde la música, el lenguaje extraverbal (cuando muestran a Bertha conversando, pero no escucha lo que dice, solo se advierte su gestualidad desbordada), o las personas deambulando por la calle, disfrutando la música. El cosmos diegético propone una inmersión en esa otredad que históricamente ha representado en negro (asentado en Guanabacoa) y devela las esencias de la gente, sus raíces y su espiritualidad (figuras 8 y 9). Esto, desarrollado desde una exploración introspectiva y familiar, en clave de alusión y sugerencia, hacen del visionado una experiencia memorable.



FIGURA 8.

Frame. Instrumentos rituales afrocaribios

Fuente: tomado de *Guanabacoa, crónicas de mi familia* (1966)

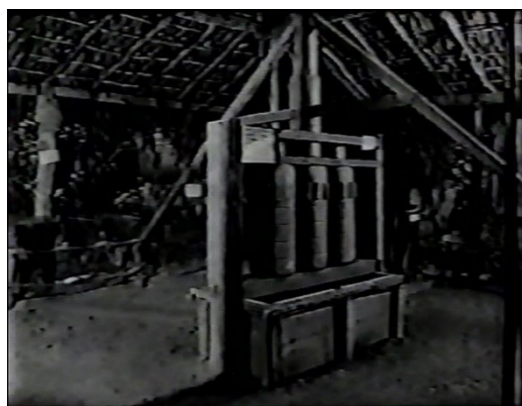


FIGURA 9.

Frame. Entorno de trabajo esclavo

Fuente: tomado de *Guanabacoa, crónicas de mi familia* (1966)

Mucho se ha dicho sobre la supuesta “antiestética” cinematográfica de *En la otra isla*. No es menos cierto que la autora renuncia al encuadre perfecto, a la angulación esmerada... Es una cinta que desde el propio tratamiento formal atrapa al espectador. La transgresión de las formas más comúnmente aceptadas de hacer cine puede resultar atractiva o desconcertante, pero no pasa desapercibida. No obstante, el aparente descuido estético de este filme refuerza un ejercicio de introspección trascendental para la sociedad de entonces.

Se emplea una fotografía expositiva que se permite breves momentos descriptivos y, aun cuando se ubica el lugar donde se encuentran los personajes, lo cual es fundamental para la comprensión de sus realidades, el epicentro radica en los encuadres “imperfectos” que muestran el intercambio de estos con la cineasta. La esencia de la obra que, desde el concepto temático, late tras la fotografía, radica en la profundidad de estos testimonios, que conmueven y trascienden la memoria. La película pone al joven revolucionario en diálogo consigo mismo, derribando por momentos las barreras de la enajenación y la violencia psico-simbólica autoimpuesta.

Hoy, cuando muchos se debaten en la preminencia del artificio como esencia de la creación audiovisual, estos filmes son la confirmación de la relevancia de la mirada documental, la agudeza del ejercicio crítico, el empleo de la dramaturgia y la pericia estética del realizador. Cuando muchos temen al empleo de la entrevista y la narración, estas obras confirman su fuerza enunciativa. No sabemos si lo que dicen estos personajes es enteramente cierto, y la autora no busca evidencia fáctica que pueda corroborar o negar sus cavilaciones. Una vez más, la autora contradice la objetividad como esencia del cine documental, con obras donde el despliegue de subjetividades yace entre sus valores más notables.

Conclusiones

La alteridad que distingue al cine de Sara Gómez radica primeramente en la potenciación del abordaje subjetivo al interior del género documental. En las obras analizadas, no existe un distanciamiento director-actor social: la cineasta se integra a las problemáticas y se convierte en personaje dentro del cuadro cinematográfico, esto resemantiza los temas tratados y le da una dimensión diferente. No se trata del cine hecho por alguien sobre otros, sino del cine que hace alguien en compañía de otros, el cine de alguien que habla sobre sí y sobre otros; aún más, el cine de alguien que habla sobre sí para otros.

A través de sus respectivos abordajes, estas obras no se limitan a enmascarar la subjetividad al interior de la forma. No faltan realizadores del periodo que camuflaron su mirada desde la orquestación del metraje, donde el montaje deja traslucir sus presencias. Sara se sirve del discurso de otros para comunicar el suyo, pero también, lo que es cosa mayor, da voz a otros, y permite al espectador acceder a paisajes psicológicos, a personalísimos universos de modo que, incluso estando ella presente, no se convierte sino en facilitadora del proceso introspectivo.

La búsqueda de la perfección formal en cuanto al manejo del lenguaje cinematográfico resulta una prioridad de segundo orden para la autora. Asistimos a un cine de contenidos y de personajes más que de pericia estética. Se trata de una audacia otra en cuanto al manejo de la forma. En un momento de transformación de cosmovisiones y circunstancias, donde el individuo se debatía en la construcción de una nueva espiritualidad sobre la cual edificar una sociedad también nueva, Sara opta por poner el acento en el qué, y en ceñirse a esas esencias para captarlas mediante su lente, más que al deleite estético. Su cine es más de contenido que de forma, se hace el uso imprescindible del lenguaje cinematográfico en pos de un abordaje más directo de lo real. Por tal razón, se ha repetido tanto que pareciera que la autora quería hacer un cine sin cámaras.

Sara no se concentra en personajes colectivos, sino respeta individualidades y las pondera. Existe un acercamiento a estas percepciones particulares del mundo, así la relación identidad-alteridad emerge con una fuerza singular. Incluso cuando Berta y la madrina están compartiendo un espacio-tiempo determinado, cada una es diferente y ella las acepta en su individualidad. Del mismo modo, cada personaje de *En la otra isla* es

él y ningún otro, la obra prioriza los conflictos, anhelos y peculiaridades que los hacen ser ellos mismos, más allá del campamento donde habitan como aspecto homogeneizador.

En una época de discursos imbuidos de tonos épicos y triunfalistas, donde se pretendía formar, aleccionar y convencer sobre cuáles debían ser las mejores conductas, actitudes y realidades, el discurso de Sara Gómez se caracteriza por un tono más empático, más próximo. Incluso cuando hace uso de la autoridad epistémica dominante, se emplea para concluir con una pregunta, que suaviza la imposición del conocimiento. Su cine se convierte, está preñado de ese dialogismo identidad colectiva-alteridades que tanta falta hacía en la realidad.

Sara Gómez estaba dotada de una increíble sensibilidad artística que le permitió significarse en el mundo de una forma particular. El cuestionamiento de la realidad, la mirada aguda de las circunstancias y situaciones inmediatas, la inquietud de la mirada documental para penetrar realidades fácticas y psicológicas sustentan la emergencia de una sensibilidad y un nervio creativos únicos. Más allá de fundamentalismos y militancias, ella aboga por el ser humano, para atender a esos entresijos que lo hacen él y, frecuentemente, otro. Aquí radica la impronta de su cine: se invita al espectador a sumergirse en una búsqueda existencial de lo humano.

Agradecimientos

A Ángel Pérez, Eduardo Morales, Karina Paz y Ronald Antonio por toda su colaboración y apoyo.

Referencias

- Berger, P., & Luckman, T. (1983). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Castro, F. (2007). *Palabras a los intelectuales*. Ediciones Abril.
- Colmenares, Y. (2004). La otredad clausurada: prácticas escolares para la mismidad. *Heterotopía*, 9(27), 45-59. <https://biblat.unam.mx/es/revista/heterotopia/4>
- Curran, S. (2007). *Documentary storytelling. Making stronger and more dramatic non-fiction films*. Focal Press.
- Das, T. (2007). *How to write a documentary script?* Public service Broadcasting Trust.
- Fernández, G. (2007). *Dramaturgia. Método para escribir o analizar un guion dramatizado*. Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- González Silva, F. (2009). Alteridad y su itinerario desde las perspectivas multidisciplinares. *Reflexiones*, 88(1), 119-135. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=72912559009>
- Guevara, E. (2011). *El socialismo y el hombre en Cuba*. Ocean Sur.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita "identidad"? En S. Hall, & P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Krotz, E. (1994). Alteridad y pregunta antropológica. *Revista Alteridades*, 4(8), 5-11. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74711353001.pdf>
- Luchetti, M. F. (2009). *La alteridad como configuradora de la identidad*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Mamblona, R. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Universidad Internacional de Cataluña.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*. Indiana University Press.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge University Press.
- Stein, E. (2004). *Sobre el problema de la empatía*. Trotta.
- Yero, O. (2017). *Sara Gómez un cine diferente*. Ediciones ICAIC.

Notas

- * Artículo de investigación. Socialización de resultados de la investigación doctoral *Perspectivas dramáticas de enunciación documental: propuesta teórico-metodológica aplicada al estudio del cine documental cubano* (1968).
- 1 Entendemos por tal aquel individuo que, por su proyección sociocultural, era considerado como ajeno al ideal revolucionario de emancipación y necesitado una reeducación ideológica y cultural dentro de la sociedad cubana de los sesenta.
- 2 Muestra intencionada por el autor, tras considerar que en la mismas existe un abordaje relevante de la alteridad que descansa en peculiaridades de orden dramático. Licencia posible al tratarse de una investigación cualitativa.
- 3 Para Esteban Krotz (1994), la alteridad está relacionada con un proceso de diferenciación, ejercicio condicionado por el repertorio simbólico del observador, un individuo permeado de un cosmos de valores determinado que confronta componentes de otros contextos o redes de significación ajenas a él. Ese proceso de diferenciación atiende lo devenido “otro”, “ajeno” o “extraño” en la interacción entre sujetos de la cultura.
- 4 Yrvis Colmenares (2004) explica que la alteridad supone una concepción de lo que es distinto a lo propio, la delimitación de una realidad inaccesible a los mapas cognoscitivos de un individuo incapaz de traducir aquello que rebasa los márgenes de su formación cultural.
- 5 Multitudinarios desfiles a lo largo de todo el país, realizados para condenar sucesos contra la revolución o con motivo de conmemoraciones patrióticas.
- 6 Jornadas de trabajo no remunerado en pos del bienestar general.
- 7 En los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), institución creada en cada barrio. Los vecinos hacen turnos voluntariamente para custodiar la propiedad social.
- 8 El juego, las peleas de gays, las religiones tanto católica como afrocubana, fueron algunas de las formas de ser que comenzaron a ser cuestionadas, cuando no enteramente prohibidas.
- 9 Se instauro el Partido Comunista de Cuba (PCC) máximo y único órgano rector de la sociedad y el Estado.
- 10 En la educación el componente “ideología política” se convierte en una prioridad.
- 11 Todos los medios de comunicación son propiedad del Estado y responden estrictamente a sus intereses.
- 12 Se debilita el sector privado al punto de desaparecerlo y se lleva a cabo procesos de institucionalización y sindicalización de disímiles expresiones y quehaceres sociales.
- 13 Autores como Carl Plantinga, Bill Nichols, Sheila Curran, entre otros, han desarrollado exhaustivos estudios al respecto.
- 14 Solo se conceptualizan aquellas formas de intervención subjetiva presentes en las obras analizadas, para mayor hondura en esta propuesta teórica remitirse a la fuente. [15] “Las cavilaciones del autor ya no solo se preocupan en reflexionar sobre el entorno que les rodea y sobre sí mismos, sino sobre cuestiones como su existencia, su presencia dentro del filme y el proceso constructivo de la película” (Mamblona, 2012, p. 253).
- 15 “Las cavilaciones del autor ya no solo se preocupan en reflexionar sobre el entorno que les rodea y sobre sí mismos, sino sobre cuestiones como su existencia, su presencia dentro del filme y el proceso constructivo de la película” (Mamblona, 2012, p. 253).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Rencurrell Díaz, E. (2021). Sara Gómez: dramaturgia de la alteridad en el cine documental cubano de 1960. *Signo y Pensamiento*, 40(79). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-79.sgda>