

YISSEL ARCE PADRÓN

Profesora-investigadora  
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México D.F.  
yisselarce@yahoo.com.mx

# Relatos de exclusión

Indagaciones poscoloniales sobre raza y  
marginalidad en el cine de Sara Gómez

vol 13 / Dic.2015 59-78 pp Recibido: 20-10-2015 - revisado 10-11-2015 - aceptado: 28-11-2015

*Arte y políticas de identidad*

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)  
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

## STORIES OF EXCLUSION

### POSCOLONIAL INQUIRIES ABOUT RACE AND MARGINALITY IN SARA GÓMEZ'S CINEMA

#### ABSTRACT

---

This article explores some audiovisual materials of the Cuban filmmaker Sara Gomez. The main analytical focus of this exploration will be the discussion on the racial issue that emerges in conditions of obliteration in the narratives of the Cuban nation after the Revolution of 1959. The negotiation processes that shape the web of meanings of images from this creator make visible a field of power relations guarded by a state discourse that reified in their daily practices the colonial violence's marks on people of African descent in the Caribbean. The artist's conceptual operation allow us here tying its narrative strategies with tropological repertoire of colonial mimicry that Homi Bhabha explains from the epistemology of postcolonial theories. Thus, from the ambivalence of colonial discourse and from the political lobbying of Sara Gomez's cinema, we'll critically interrogate the logic of racialized invisible order that founded the basis of social dynamics and the stakes of citizenship of the post-revolution in Cuba.

#### Keywords

Race, cuban cinema, Sara Gómez, colonial mimicry, poscolonial perspectives.

#### RESUMEN

---

El presente artículo indaga en algunos materiales audiovisuales de la filmografía de la realizadora cubana Sara Gómez. El principal eje analítico de esta exploración será la discusión sobre la problemática racial que emerge en condiciones de obliteración en las narrativas de la nación insular después del triunfo revolucionario de 1959. Los procesos de negociación que configuran el entramado de sentidos de las imágenes de esta creadora visibilizan un campo de relaciones de poder custodiado por un discurso estatal que reifica en sus prácticas cotidianas las marcas de la violencia colonial sobre la población afrodescendiente en el Caribe. La operación conceptual de Sara permitirá anudar aquí sus estrategias narrativas con el repertorio tropológico de la *mimicry* colonial que Homi Bhaba explica desde las epistemologías de las teorías poscoloniales. Así, desde las ambivalencias del discurso colonial y desde la interpelación política del cine de Sara Gómez, interrogaremos críticamente la lógica de invisibilizar el orden racializado que funda las bases de las dinámicas sociales y de las apuestas de ciudadanía de la Cuba postrevolución.

#### Palabras Clave

Raza, cine cubano, Sara Gómez, mimetismo colonial, perspectivas poscoloniales.

Las persistentes condiciones hechas y marcadas por lo racial continúan contaminando las políticas del cuerpo; aunque el racismo ha sido declarado como acabado, la raza, como una reliquia antigua, y el estado de lo post-racial se extienden en la contemporaneidad.

David Theo Goldberg

## 1 INTRODUCCIÓN

Entre 1954 y 1956, Roland Barthes publicó una serie de textos que después fueron recopilados en su libro *Mitologías* (1957). Allí, cuando Barthes toma como ejemplo a la portada de la revista *Paris-Match* (ver Fig. 1) en la cual aparece un joven africano vestido con el uniforme francés saludando a la bandera francesa, hace mucho más que intentar explicar su noción de mito y sus primeras formulaciones críticas sobre las relaciones entre signo, significante y significado. En palabras de Barthes:

...estoy en la peluquería, me ofrecen un número de *Paris-Match*. En la portada, un joven negro vestido con uniforme francés hace la venia con los ojos levantados, fijos sin duda en los pliegues de la bandera tricolor. Tal el sentido de la imagen. Sin embargo, ingenuo o no, percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores. Me encuentro, una vez más, ante un sistema semiológico amplificado: existe un significante formado a su vez, previamente, de un sistema (un soldado negro hace la venia); hay un significado (en este caso una mezcla intencional de francesidad y militaridad) y finalmente una presencia del significado a través del significante. (2008, pp. 207-208)



Figura 1. Portada de la revista *Paris – Match*.

(Fuente: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-MythToday-excerpt.pdf>)

La teoría semiológica que emergió con ese análisis, aunque restrictiva y todavía atrapada en los vicios (o en las antípodas) de una concepción estructuralista, paradójicamente convirtió a la imagen en un campo de interrogaciones e interrelaciones que desbordaba la propia esterilidad de aquella primera inflexión Barthiana. Barthes, aún sin quererlo, certificó en esa episteme visual la imposibilidad de la lisura de la imagen, de lo obvio, si se me permite jugar aquí con sus conceptos. La potencia de esa portada de *Paris-Match*, su capacidad para producir significaciones diversas e inestables, aquello que Barthes conceptualizaría después –en un distanciamiento crítico de su *Mitologías*- como el sentido obtuso, “el sobreañadido, el que viene a ser como una especie de suplemento que el intelecto no llega a asimilar, testarudo, huidizo, pertinaz, resbaladizo” (Barthes, 2009, p. 17), se convierte en el epicentro de una discusión que toma al lenguaje y a las fisuras de su gramática como un *locus* desde donde articular y problematizar relaciones sociales, pero, sobre todo, en un lugar donde los significados siempre permanecerían como un proceso en disputa.

Entonces, la experiencia de mirar, pensar, irrumpir, interpelar la imagen del africano saludando a la bandera francesa, supone un acto más complejo; una yuxtaposición de tiempos, de memorias, de relatos históricos, de relaciones de poder. Quizás, Frantz Fanon, en la lógica de una crítica al colonialismo, se preguntaría ante esa imagen por la condición existencial de ese sujeto colonial racializado, por las contradicciones que habitaban los escenarios político-sociales de los cuales emergía y las huellas de la violencia colonial en la constitución misma del sujeto colonizado. Y siguiendo esa genealogía crítica, pero en las claves de la teoría poscolonial, Homi Bhabha discutiría ante aquel gesto de sujeción colonial, la problemática del mimetismo (*mimicry*), que según su propia conceptualización, es “una de las estrategias más elusivas y eficaces del poder y del conocimiento colonial” (Bhabha, 2002, p. 111); pero para Bhabha el mimetismo opera al unísono como un compromiso ambivalente e irónico, es lo parecido y la amenaza, el exceso y su diferencia. En este sentido, Bhabha argumenta que:

El mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente (...) es entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se “apropia” del Otro cuando éste visualiza al poder. El mimetismo, no obstante, es también el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinarios (Bhabha, 2002, p. 112).

Siguiendo esas directrices, la imagen del africano, vestido de soldado francés, saludando a la bandera francesa, deja de ser únicamente la imagen de la francesidad, la construcción visual de la obediencia incuestionable a ese otro que domina, o la victoria anunciada de la empresa colonizadora. Las significaciones estallan, quebrando la bidimensionalidad (a modo de metáfora) de los procesos de construcción de sentido y significación de aquella imagen fotográfica. Bhabha en su discusión sobre el mimetismo –y en contrapunto con lo que aquí hemos planteado en torno a Barthes- permite sumergir al signo en la complejidad de los relatos históricos que le son concomitantes y producir otro saber de sus normas; así como también visibilizar los procesos de negociación que se disputan en el acto mismo en el que el otro –siempre ambivalente- emerge como el signifiante de la diferencia colonial.

La poderosa imagen de la portada de *Paris-Match* y las discusiones que sobre sus significaciones podrían suscitarse, me permiten en este ensayo introducir el trabajo de una realizadora cubana que, sin proponérselo en términos teóricos, ha hecho de la relación signo-mímesis-raza, el eje analítico y crítico de una zona relevante de sus propuestas audiovisuales. La fuerza y la potencia simbólica con la que las prácticas del campo artístico en Cuba han asumido el debate sobre los problemas raciales, desestabilizan –o por lo menos enturbian- el sistema ideológico racial sobre el que se ha estructurado la genealogía del estado-nación moderno en la isla.

Las fantasías del proyecto nacional de refundar un sujeto político revolucionario y homogéneo, pasaban por el disciplinamiento mimético de ese otro racial, quien –con sus desbordes y excesos -ponía en “peligro” la frágil y urgida autoridad del discurso estatal. De ahí que, la lógica de invisibilizar el orden racializado que funda las bases de las dinámicas sociales y de las apuestas de ciudadanía de la Cuba postrevolución –por supuesto, amplificándose también a la contemporaneidad-, no ha hecho más que naturalizar las prácticas de dominación, exclusión y discriminación heredadas del período colonial.

Justo en las coordenadas semánticas de los recursos tropológicos que moviliza la ambivalencia colonial del mimetismo y en el campo de interrogaciones que abren los estudios poscoloniales al respecto, quisiera ubicarme para problematizar, en correlato con Sara Gómez (una cineasta cubana fallecida en 1974), la construcción del sujeto –siguiendo a Bhabha- “de la representación racial, cultural, nacional” (Bhabha, 2002, p. 117) afrodescendiente<sup>1</sup> o afrocubano, que ha emergido en las narrativas de la nación cubana en el período de la Revolución. Esta realizadora, desde la especificidad de sus medios audiovisuales y la complejidad de su tiempo histórico –produciendo en los años 60s y 70s del siglo XX- ha indagado en las tesituras de los conflictos raciales que la retórica del discurso oficial de la Revolución Cubana sepultó en zonas de silencio. Sin embargo, esa misma retórica oficialista, configuró las estructuras pedagógicas de la nueva nación en franca disputa con los vicios y rezagos sociales del pasado insular; una operación en la que el sujeto negro racializado resultó resignificado como el sujeto/objeto ejemplarizante de la pedagogía del estado-nación, travestido allí –necesariamente- con los signos de la marginalidad y la exclusión.

Sara Gómez, en los materiales audiovisuales que acá exploraremos, se ha apropiado de las paradojas y ambigüedades de tales formulaciones para amplificar las preguntas y las contestaciones en torno a los procesos y prácticas reflexivas que revisitan críticamente los pliegues de sentido de una política de enmascaramiento de los conflictos raciales, pero que en su voluntad pedagógica visibilizó y continua visibilizando, a través de las marcas de la diferencia, a un sujeto/significante racializado. Los regímenes discursivos de las imágenes que esta creadora ha producido, toman forma en los nudos tropológicos de un lenguaje audiovisual que le ha permitido densificar las relaciones y connivencias entre los dispositivos de autoridad, disciplinamiento, obediencia e higienización del estado-nación y los excesos, desbordes, ironías y subversiones de la puesta en acto de las prácticas performativas del mimetismo colonial. Así, las interrogaciones que estos gestos artísticos suscitan, nos conducen a repensar las articulaciones y tensiones entre los saberes y ejercicios de poder normativos y “la mirada móvil de su doble disciplinario” (Bhabha, 2002, p. 112).

## 2 LA MIRADA DE SARA GÓMEZ. PRÁCTICAS DE IDENTIFICACIÓN Y SUBJETIVIDADES EN TRÁNSITO.

Sara Gómez (1943-1974) fue una directora de cine cubano; la primera mujer que realizara un largometraje de ficción<sup>2</sup> en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), fundado en 1959. Ese es un modo de presentarla, otro podría ser como mujer, negra (consciente de su mismidad), revolucionaria y crítica; cineasta inquieta, que incomodaba, no solo con la mordacidad de las preguntas y las problemáticas que pulsaban sus materiales cinematográficos, sino también con la poca ortodoxia con que mezclaba los géneros y los elementos expresivos del lenguaje cinematográfico. Infringía todas las reglas de la narrativa clásica documentalista, experimentaba y dialogaba con los aportes de diferentes movimientos fílmicos.

El posicionamiento inquisitivo de la realizadora la llevó a indagar en las tensiones de sujetos y espacios que el discurso oficial apologético marcaba como proyectos del triunfo revolucionario. Sara increpaba, cuestionaba, permitía que asomaran los conflictos, “hurgando donde lo que parece no es” (Sánchez, 2010, p.13), dejando que la complejidad de los procesos político sociales y de los sujetos que los constituyen se muestren en todos sus matices y pluralidades. El racismo, la problemática religiosa, la marginalidad y las contradicciones del hombre nuevo se convirtieron en las obsesiones de su filmografía; tal y como lo venían haciendo otros realizadores insulares como Nicolás Guillén Landrián y Tomás Gutiérrez Alea.

Desde los primeros años de la Revolución Cubana, y con la creación del ICAIC, el cine ocuparía un rol fundamental como herramienta informativa del desarrollo histórico del joven proceso y las diferentes etapas y problemáticas que tendría que enfrentar. En esa coyuntura política, los documentales<sup>3</sup> encontraron un terreno fértil para hacer comulgar los intereses propagandísticos de la Revolución con los presupuestos creativos de movimientos cinematográficos que estaban trastocando los regímenes expresivos sobre los cuales se había asentado el quehacer fílmico internacional. En ese sentido, nuestros artistas recibirían un gran influjo del Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, el Cinema Verité, el Free Cinema y otras improntas de realizadores latinoamericanos que configurarían la variada amalgama creativa presente en las prácticas cinematográficas del territorio insular.

Es ya paradigmática en ese período la labor del documentalista Santiago Álvarez, quien con sus orquestaciones visuales-sonoras y otro sinnúmero de audacias formales, no sólo rememoraba en el Caribe la huella vanguardista de un creador como Dziga Vértov, sino que también Álvarez sentaba precedentes en los modos políticamente correctos de anudar el discurso apologético del proceso revolucionario con las rupturas más emancipadoras del lenguaje cinematográfico. Pero junto a él, un grupo disímil de jóvenes realizadores trataban de enrumbar su labor creadora, alejados de los tópicos triunfalistas que la Revolución propugnaba; más bien, irrumpieron en la escena fílmica con propuestas críticas que complejizaban los lineamientos y la adscripción irreflexiva a los presupuestos de la política e ideología oficialista del emergente estado-nación. Curiosamente, muchos de ellos, también eligieron al género documental, como el vehículo expositivo que les permitía de un modo más expedito organizar sus indagaciones temáticas y levantar agudas interrogaciones en torno a las contradicciones, olvidos, exclusiones y/o tareas pendientes que la Revolución —y sus férreos ideales— tendría que abordar. Acá resulta obligatorio reconocer (sin ánimos de parecer absoluta) que ha seguido siendo el documental, en todas sus variantes e hibridaciones, el género fílmico que durante

los años más difíciles y sensibles del proceso revolucionario cubano ha sostenido –incluso sorteando la censura estatal- una mirada crítica con respecto a su accidentado devenir; a la par de mantener un juego perspicaz con las experimentaciones teórico-formales propias del género cinematográfico. Por eso, coincido con José Luis Sánchez cuando plantea que “la aparición del documental a partir de la creación del ICAIC constituye uno de los grandes hitos estéticos más injustamente soslayado en la historia del arte contemporáneo en Cuba” (Sánchez, 2010, p. 41).

Uno de esos documentales que muy tempranamente (año 1960), apostó por hechos menos triunfalistas y heroicos, fue *El negro* del joven dramaturgo Eduardo Manet; propuesta cinematográfica de la cual el historiador Alberto Berzosa diría que “se trata del primer momento, desde el triunfo de la Revolución, en que racismo y cine cruzaron sus caminos” (Berzosa, 2012, p. 77). Por lo tanto, para el autor sería un filme imprescindible en el debate sobre el racismo abierto hoy en Cuba, ya que “en el interior de la isla marcó el punto de partida para que otros directores denunciasen las discriminaciones raciales en los años posteriores, cuando el gobierno ya había dado por zanjada la cuestión” (Berzosa, 2012, p. 80).<sup>4</sup> Yo añadiría además, que al reconocer la importancia de materiales audiovisuales como el que nos ocupa, contribuimos a visibilizar a aquellos realizadores cubanos –como Eduardo Manet, pero también muchos otros- que se comprometieron con los vientos y promesas de cambio de los primeros años del triunfo revolucionario y finalmente, el desencanto y la clausura de las políticas culturales de las instituciones del país, los condujo al exilio. Eduardo Manet, recién llegado de completar sus estudios en Francia y gozando de la amistad de Alfredo Guevara, el primer líder y estrategia del ICAIC, eligió el racismo como temática central de su documental *El Negro*. En esta circunstancia, y siguiendo acá a Berzosa:

Manet aprovechó el momento histórico propiciado por la Revolución para combatir el prejuicio racial y depositar sus esperanzas en el proceso de cambio que parecía tener lugar en Cuba. Según cuenta el propio autor, por aquel entonces “le divertía” tratar un tema tan complejo como este, ya que en Cuba existía un tipo de racismo social en el que a diferencia de lo que ocurría en los EEUU en los años 40, un negro rico, seguía siendo negro y marginado por ello, a pesar de su posición económica. (Berzosa, 2012, p. 79)

Más allá de los valores del lenguaje cinematográfico en la propuesta de Manet,<sup>5</sup> lo relevante para el eje analítico que aquí venimos articulando, tiene que ver con la emergencia allí de un sujeto racializado e históricamente discriminado que el discurso pedagógico –también emergente- del estado nación cubano, en aras de vindicar su largo pasado colonial y ominoso, termina por volver a situar en el lugar del marginado y el excluido en el nuevo proceso revolucionario. “A simple vista parece que el cortometraje tiene como objetivo acreditar al gobierno cubano como entidad capaz de acabar con las injusticias cometidas históricamente contra las minorías raciales” (Berzosa, 2012, p.79). Sin embargo, algunos de los recursos expresivos que moviliza Manet (secuencias ficcionales donde niños de raza negra entablan miradas de complicidad entre ellos ante la discriminación y el desprecio del cual siguen siendo objeto en pleno fervor revolucionario; materiales de archivo; fotos fijas y entrevistas en la calle), nos recuerdan que el racismo seguía siendo un tema difícil que no se resolvería con un decreto estatal que anunciaba el fin de las diferencias raciales, y mucho menos con el mutismo, la represión y la censura gubernamental de la diversidad, la cultura y las religiones de antecedente africano.

En un texto homenaje a Sara Gómez, el director y guionista cinematográfico cubano Manuel Herrera, cuenta que la única vez que la vio alterada e insultada fue, precisamente, durante la proyección del documental *El Negro*. En un determinado momento dentro del material fílmico, alguien preguntaba “¿Qué es un negro?” Y una voz caricaturizada definía: “Un negro es un individuo de pelo rizado, nariz chata y labios gruesos”, a lo que otro respondía: “No, un negro es un hombre”. Sara reaccionó ofendida (Herrera, 2013, p.34). En esta anécdota, encuentro claves importantes para diseccionar la producción cinematográfica de una creadora que con una inusitada fuerza expresiva y crítica supo desandar los caminos más socorridos por los sistemas de representación sobre los afrodescendientes en Cuba; signos y significantes amalgamados en esquemas representacionales que se repetían incesantemente, desde la colonia hasta los años posteriores al triunfo de la Revolución Cubana. Aquello que Homi Bhabha ha nombrado como el mimetismo del orden colonial, “la representación de un diferencia que es en sí misma un proceso de renegación (*disavowal*)” (Bhabha, 2007, pp. 112). No es casual que el propio Eduardo Manet, muchos años después y reflexionando sobre su documental *El Negro*, dijera: “... sin embargo, hubo directores como Nicolás Guillén Landrián o Sara Gómez, que asumieron de modo más radical las reivindicaciones del poder negro, y después tuvieron problemas por ello” (Berzosa, 2012, p.79).

Vergonzosamente, para el año 1962, la política oficial del Socialismo en Cuba, se inclina por profundizar aún más las marcas subalternas de la herida racial que ya figuraban en las relaciones y proyectos sociales del espacio Caribe desde el siglo XVI. El silencio lapidario que decretó<sup>6</sup> sobre toda problemática o disenso que enturbiara la dramaturgia arrolladora de una nación que a golpe de gestos simbólicos ha sabido cultivar políticamente sus enunciados triunfalistas -aunque ellos solo radiquen en los ilusorios caminos de su férrea voluntad discursiva-, vino a acallar y a trastocar la libertad de expresión de aquellos que creyeron que la Revolución Cubana sería el espacio plural para solventar y desnaturalizar los años de esclavitud, exclusión y diferencia racial. Entonces, el racismo abandonó las topografías de la discusión pública insular contribuyendo así “a la supervivencia, reproducción, e incluso creación de ideologías racistas y estereotipos en una sociedad que, particularmente en los años sesenta, todavía estaba lejos de ser racialmente igualitaria” (De la Fuente, 2000, p. 434).

En esas circunstancias, Sara Gómez apelaba a la búsqueda de caminos propios para la creación dentro de las normativas impuestas por el sistema oficialista del ICAIC; pero ella misma, de naturaleza herética y bajo la tutela cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea y Agnès Varda, pronto supo encontrar los intersticios del sistema para encausar las temáticas e interrogaciones que no podría dejar de atender. Siempre he pensado que las restricciones en la libertad de expresión que ha puesto en marcha el gobierno cubano desde 1959, no han hecho más que potenciar la creatividad y el uso simbólico de los recursos tropológicos con los cuales nuestros artistas han sorteado los mecanismos de la censura estatal. Un procedimiento que nos emparenta con las variables de la relación colonizador/colonizado y su campo de configuraciones de poder; así como con la astucia y la apertura de los sistemas de significaciones desplegados allí en la *mimicry* colonial de aquel soldado africano saludando a la bandera del imperio francés. Homi Bhabha, parafraseando a Lacan, apuntaba que “el mimetismo revela algo en la medida que es distinto de lo que podría ser llamado un sí mismo que está detrás. El efecto del mimetismo es el camuflaje. (...) No es cuestión de armonizar con el fondo, sino de volverse moteado sobre un fondo moteado —exactamente como la técnica del camuflaje practicada en la guerra humana” (citado en Bhabha, 2007, p. 111).



Sara Gómez aprendió la lección y convencida de que la Revolución Cubana no podría soslayar – bajo el pretexto de cualquier urgencia política- el abordaje de los errores que venían suscitándose, empezó a entretejer (cámara en mano) los nudos problemáticos de su impronta fílmica. Pero en aquellas coordenadas, como ya hemos venido argumentando, los lineamientos y temáticas para la creación eran muy precisos y los hechos cinematográficos jugaban un importante rol de legitimación en los regímenes de visibilización de la dramaturgia orquestada por el proceso revolucionario. Al respecto, el crítico de cine cubano Dean Luis Reyes explica:

El documental cubano revolucionario fue un laboratorio de tácticas de persuasión que, sin entregarse a la propaganda ramplona, contaba con un criterio de autoridad superior: defender ideas demostrables sobre los hechos, hacer de su verdad el sustento de la praxis social vigente en Cuba. La eficacia probable y deseable en el tratamiento documental de la realidad se identificaba, por otro lado, con la búsqueda de una verdad moral en la realidad tratada, que no estuviese desligada de la verdad moral del artista (...) Esa pulsión mesiánica, que concede a la expresión artística la capacidad para incidir directa y decisivamente en los procesos de cambio social, forma parte del proceso a través del cual el arte cinematográfico cubano se impregnó de un deber ser que, paradójicamente, dio lugar a sus obras cimeras y ha generado, al cabo del tiempo, su propio agotamiento. (2010, pp. 21-22)

Entonces, la estrategia y perspicacia narrativa de Sara Gómez –o su práctica de negociación,<sup>7</sup> como la conceptualizarían algunas tradiciones de las epistemologías poscoloniales- fue la de introducir la incertidumbre, la duda, el ruido, el escepticismo, la pregunta, allí en el centro mismo de la diégesis triunfalista estatal y en las topografías discursivas de lo permisible. Su agudeza y perspectiva crítica le permitió mostrar las irregularidades y contradicciones del sistema desde el mismo aparato retórico que éste usaba para legitimar su accionar cotidiano. En este sentido, es ya muy conocida y trabajada su película *De cierta Manera* (1974), pero me gustaría indagar acá en dos materiales audiovisuales previos: *Una Isla para Miguel* y *La Otra Isla*, ambas de 1968. Estos documentales forman parte de una trilogía que completó con *La Isla del Tesoro* (1969) y que la realizadora decidió filmar en la entonces Isla de Pinos, nombrada como Isla de la Juventud a partir de 1978.

### 3 UNA ISLA PARA OTRA ISLA, LA AMBIVALENCIA COLONIAL Y LA URGENCIA DE REVOLUCIÓN

La propia selección que hiciera Sara de esa puesta en escena en la Isla de Pinos, nos ubica dentro de uno de los territorios predilectos –literal y metafóricamente hablando– para poner en marcha el proyecto pedagógico de reeducación social del gobierno revolucionario cubano. Allí fueron llevados multitud de jóvenes (sin sus familias) que, con el pretexto oficial de contribuir al desarrollo de la isla y trabajar en los campos de cítricos de la región, necesitaban instruirse en los principios ideológicos del hombre nuevo revolucionario que imaginaba el proyecto político de la nación cubana, y abandonar así –según los lineamientos imperativos de esa mirada estatal- los puntos de vista, las costumbres, actitudes y lastres sociales que traían consigo desde el período anterior a la Revolución. En ese momento, la isla resultaba un escenario ideal, fuera de la geografía insular central, pero a 142 kilómetros de distancia de la Ciudad de La Habana: una isla dentro de otra isla, un tropo con fuertes implicaciones semánticas para el tema que nos ocupa. Así, paradójicamente, con ese gesto de clausura y al asecho de la impronta revolucionaria, se avivaban algunos de los sentidos que la isla poseía

bajo su antiguo nombre colonial –uno de tantos-, Isla de los Deportados. El mismo destino que en plena dictadura de Machado, en la llamada República neocolonial, se escogió para erigir en 1931 el Presidio Modelo cuyo principal objetivo sería –según consta en la versión digital del periódico *Juventud Rebelde*- “el de ‘reeducar’ a individuos de alta peligrosidad y a quienes pensarán diferente de los gobernantes” (Díaz, 2015). Ironías de la historia, que una mirada crítica como la de Sara Gómez, supo articular a los recursos expresivos de su práctica cinematográfica.

De este modo, y para completar la operación analítica de una puesta en escena en la que Sara decidió obliterar cualquier artificio, se impondrían preguntas medulares para lo que aquí queremos explorar. ¿Quiénes son esos jóvenes que Sara convierte en protagonistas de sus indagaciones fílmicas? ¿Cómo han llegado allí? ¿Cuáles son los motivos que el optimismo del discurso revolucionario ha esgrimido para su permanencia como restos en aquella doble insularidad? ¿Cómo pensar en prácticas de ciudadanía que emergen desde presupuestos de exclusión y silenciamiento de ese otro estratégico? ¿Qué ansiedades se esconden en esos relatos de alteridad y diferencia –pareciera que indispensables- para la pedagogía de la nación? Se trata de protagonistas incómodos para un sistema político que los ha desplazado al lugar del marginal, del inadaptado social, del excluido y que Sara se atreve a focalizar en un primer plano; estableciendo para ellos un régimen de visibilidad de signo contrario a las prácticas de representación de las políticas oficiales en Cuba. Son “los hijos de la gente que aparece en *PM* (1961), los hijos de los cuales la cinematografía de esa década se desentendió muy pronto, en nombre del esperado Hombre Nuevo Guevariano” (García, 2012). Con Sara se arriesgan a mirar a la cámara, cuentan sus historias sin ensayos previos y aparecen como sujetos reflexivos, colmados de una sinceridad y autenticidad que desbarata cualquier juicio de valor en torno a ellos. Un procedimiento que la realizadora orquesta para mostrar que los procesos sociales y políticos son extremadamente complejos, colmados de aristas y reacios siempre a los caminos de la univocidad. Ella misma diría: “Y es que en una sociedad que se fija como meta la necesidad de llegar a transformarlo todo, hasta a sí misma, el artista se expresa, siempre y cuando refleje esa desesperada necesidad. Expresar esa angustia será lo culturalmente válido” (citada en Valdés, 2015). Por eso Sara en estos materiales audiovisuales–y aquí vuelvo a aprovechar el símil cinematográfico- “abusa” del *close up* para ofrecer especificidad y sustancia narrativa a los desplazados –pero en adoctrinamiento- del sistema revolucionario.

La provocación reflexiva que sostiene el subtexto irónico y agudo de los documentales de Sara sobre la insularidad –léase exclusión- en la cual yacen estos sujetos, metáfora de procesos históricos que no han sabido despojarse de sus vestiduras coloniales, comienza justamente con la primera imagen de *En una isla para Miguel* (1968). Sobre un fondo blanco y en letras negras se lee la siguiente cita de Frantz Fanon: “Esos vagos, esos desclasados van a encontrar por el canal de la acción militante y decisiva el Camino de la Nación”. La cita es extraída de uno de los libros más conocidos de Fanon, *Los condenados de la Tierra* (1961). El pensador afrocaribeño, quien se había especializado en la psicopatología de la colonización, ya se había convertido en lectura imprescindible -desde su obra *Piel Negra, Máscaras Blancas* (1952)- para todos aquellos movimientos anticoloniales que germinaban tanto en África como en América Latina. Por lo tanto, el hecho de que apareciera como referencia en el inicio del documental, permitía establecer un correlato entre las prácticas discursivas de la Revolución Cubana y los presupuestos descolonizadores del pensamiento de Fanon, como era habitual para las

coordenadas geopolíticas de la región en aquel momento histórico. Sin embargo, la mirada analítica de Sara y su potencial crítico adquieren una apabullante nitidez en la aparición allí del *raccord* cinematográfico. El siguiente plano deja escuchar una voz en *off* que con gran contundencia afirma: “En esta empresa de neocolonización juvenil en la Isla de Pinos, los nuevos conquistadores encontraron una dificultad y también una responsabilidad. Un día llegaron contingentes de muchachos, casi niños, con los que habría que emprender una tarea de reeducación. Por su aspecto y violencia fueron llamados vikingos”.

Es en esa conjunción, en la unión de un plano con otro, en su articulación disruptiva, donde la realizadora configura la puesta en tensión de su materia narrativa y donde toma forma la operación conceptual que permite que estalle la contradicción: el espacio de emergencia de aquella *mimicry* colonial con todos sus pliegues de sentido. Dos *locus* históricos, Fanon por un lado y las políticas de reeducación social del proceso revolucionario por el otro, que aparentemente participan de los mismos enunciados libertarios; pero en realidad lo que asoma allí –agazapado quizás, pero también de modo elocuente– es el desmoronamiento del momento utópico, la especificidad o la contingencia de un particular (la Revolución Cubana, como empresa neocolonizadora y sus prácticas de higienización y disciplinamiento) inmerso en la batalla política por la hegemonía ideológica de un siempre desdibujado universal o de su significante: la liberación de los condenados de la tierra. Aquí sigo a Slavoj Žižek cuando plantea que:

La “tolerancia” liberal excusa al Otro folclórico, privado de su sustancia<sup>8</sup> (...) pero denuncia a cualquier Otro “real” por su “fundamentalismo”, dado que el núcleo de la Otredad está en la regulación de su goce: el “Otro real” es por definición “patriarcal”, “violento”, jamás es el Otro de la sabiduría etérea y las costumbres encantadoras. Uno se ve tentado aquí a reactualizar la vieja noción marcuseana de “tolerancia represiva”, considerándola ahora como la tolerancia del Otro en su forma aséptica, benigna, lo que forcluye la dimensión de lo Real del goce del Otro. (Žižek, 2005, p. 157)

Sara Gómez transparenta así, la articulación ideológica del proceso político revolucionario en el que todos tendrían que estar inmersos, y lo hace a través del andamiaje narrativo de sus montajes cinematográficos. A esto contribuyen también desde los primeros segundos del documental, el conjunto de elementos del lenguaje fílmico que allí moviliza y que configuran muchos otros sentidos en disputa: un plano sonoro que se yuxtapone a la voz en *off*, bajo la forma de una banda sonora creada por Chucho Valdés –sonoridad cargada del optimismo revolucionario de la época– y que haría un guiño intertextual a otras bandas sonoras de la propia cinematografía cubana de aquellos años. Asimismo, las imágenes en esos primeros minutos fílmicos intercalan primeros planos y planos generales de niños y jóvenes, jugando entre ellos, conversando, sosteniendo machetes (sus instrumentos de trabajo en la isla) (ver Figs. 2, 3 y 4), pero que además, han devenido en símbolos de las gestas independentistas de los cubanos contra los españoles; otra inflexión tropológica que Sara subraya en memoria de los miles de esclavos africanos que también desenfundaron su instrumento de trabajo –marca de la plantación azucarera y del vejamen histórico de una población sobre la cual se han levantado nuestras “nobles” naciones modernas– para fraguar y colaborar con los afanes libertarios de los cubanos blancos nacidos en la isla.



Figuras 2, 3 y 4. Fotograma del documental *Una Isla para Miguel* (1968) de Sara Gómez.  
(Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=2YliWoQOL4A>)

De este modo, Sara expresa la ambigüedad desde la cual convergen el pasado y el presente de prácticas colonialistas en los procesos de gestión y administración de la diferencia por parte del estado cubano. Me interesa enfatizar ese enunciado no porque crea ciegamente –casi me atrevo a asegurar que Sara Gómez tampoco– que el racismo, la exclusión, la marginalidad y el rechazo social a los afrodescendientes, así como a las formas de credo de antecedente africano no fueran preocupaciones legítimas de algunos de los intelectuales que ocupaban la dirigencia del país, sino que en el silenciamiento y en la negación e invisibilización del problema se asentaban las claves y la eficacia de las políticas transformadoras y “re-educadoras” del estado-nación revolucionario. Resuena aquí aquello que ya apuntaba el propio Slavoj Žizek: “Si las actitudes racistas se hicieran aceptables en el discurso político e ideológico dominante, se inclinaría radicalmente la balanza de la hegemonía ideológica toda. (...) La posición en este punto debe ser desvergonzadamente “dogmática y “terrorista”: estas cuestiones no son objeto de una discusión abierta, racional y democrática” (Žizek, 2005, pp. 148-149).

Por ello, y desplegando toda la fuerza de su interpelación política, en *La Otra Isla* (1968) (ver Fig. 5), en una de las historias que edifican ese material de casi 41 minutos, Sara centra su atención en el relato de Rafael, un joven negro cantante de ópera, cuya única pasión era, algún día, tener un protagonismo como tenor en la representación de *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi. Bajo el intertítulo de *Rafael cantaba*, la cámara en un plano cerrado nos presenta –parecería que azarosamente– a Rafael, quien comienza su propia narración enfatizando el peso del tiempo pasado (un ingenioso juego entre el tiempo gramatical y el histórico) en el último vocablo del intertítulo: “cantaba”. Sentado junto a él y de espaldas a la cámara estaba Sara haciendo preguntas generales sobre su formación artística, a la par que un plano secuencia nos dejaba ver los otros testigos de aquel testimonio: el comedor-obrero de estos jóvenes en proceso de reeducación social, atestado de escuchas, de miradas vigilantes, quizás de muchos otros testimonios enmudecidos. Sabemos entonces que Rafael antes de llegar a esa otra isla (la de Pinos) había tenido que reinsertarse como cantante en un cabaret, a pesar de que había estudiado en la Escuela Nacional de Arte, especializándose en el canto lírico, y que ya había trabajado en algunos roles centrales en El Conjunto Lírico Nacional. Cuando la dinámica de preguntas y respuestas comienzan a develarnos los verdaderos motivos por los cuales Rafael está allí, hay un corte cinematográfico que sitúa a Sara y a Rafael en un escenario más íntimo: un banco en el espacio exterior con una blanca pared como fondo. El único indicio allí de una profundidad de campo, lo consigue Sara al superponer a la narración entre ella y Rafael, otro plano sonoro: unos niños cantando y jugando –fuera de cámara– que imaginamos como los pioneritos que todos fuimos entonando las gestas heroicas y libertarias de la insurgente Revolución Cubana. En los intersticios del diálogo, alcanzamos a escuchar el

tarareo del coro de jóvenes: “...hay un lugar donde quiero estar, un lugar de ensueño...ese lugar es un campamento...”.



Figura 5. Fotograma del documental *En la Otra Isla* (1968) de Sara Gómez.  
(Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=kOnBzi-0\\_Xc](https://www.youtube.com/watch?v=kOnBzi-0_Xc))

La carga simbólica de esa yuxtaposición de recursos audiovisuales en tensión que magistralmente nos presenta Sara, alcanza su corolario —o las marcas más elocuentes de la ambivalencia colonial— cuando Rafael argumenta su frustración, su aislamiento, la circunstancia por la cual estará 2 años desterrado en aquella otra insularidad: una comunión entre el trabajo agrícola y la reeducación social que lo convertirá —tautología mediante— en el hombre nuevo del proyecto revolucionario. ¿Cuáles eran entonces sus problemas ideológicos —ajustándonos al vocabulario político del discurso oficial en Cuba?, ¿cuáles eran los viejos fantasmas que perseguían en las circunstancias del nuevo proceso de transformación nacional a un joven negro cantante de ópera? Ahora es Sara la que está situada frente a la cámara, mirando a Rafael y éste la mira a ella, en un diálogo y entrecruzamiento de miradas que los sitúa fuera de cualquier perspectiva verticalista en la relación entrevistado/entrevistador; quizás el modo en que la propia Sara se reconoce en la mirada del otro (ver Fig. 6). Así, en apenas 5 minutos Rafael le dice a Sara, aquello que la realizadora habría estado explorando —y lo seguiría haciendo en su corta, pero prolija carrera cinematográfica— y que aquí transcribo en algunos de sus fragmentos:

**Rafael:** Mis problemas comenzaron cuando obtuve un papel central en *La Verbena de la Paloma*.

**Sara:** ¿Cuáles?

**Rafael:** Cierta apatía por parte de algunas compañeras del grupo, muchas ya no querían trabajar conmigo. Se sentían mal al hacer una escena conmigo en la obra, yo no sabía por qué.

**Sara:** ¿Pero ellas tenían problemas personales contigo?, ¿porque tú venías de una escuela de arte?, ¿problemas políticos?, ¿qué tipos de problemas?

**Rafael:** Yo no creo que fueran problemas políticos, Sara yo daba conciertos, cantaba como invitado en algunos actos de índole revolucionaria.

**Sara:** ¿Pero entonces en el teatro qué pasaba?

**Rafael:** Yo creo que más bien era un problema de raza.

**Sara:** ¿Ellas tenían prejuicios contigo?, ¿ellas eran revolucionarias, no?

**Rafael:** Ellas eran revolucionarias, sí, vaya algunas no. Para hablarte más concretamente,

el problema fundamental es que en el grupo el único negro prácticamente que había era yo, sabes; entonces parece que esa apatía de ellas hacia mí era por el color, ellas pensaban que era una cosa antiestética que una blanca trabajara con un negro o hacer una escena de amor.

**Sara:** Y además en una ópera.

**Rafael:** Y en una ópera, imagínate tú. Claro, como siempre se ha planteado que en las óperas no hay un personaje para negros.

**Sara:** ¿Y te lo llegaron a plantear alguna vez?

**Rafael:** Sí, por medio de otra persona que trabajaba en el grupo, claro no por mujeres, sino por un hombre, un día se me llegó a plantear. Incluso un doctor que le gustaba mucho como yo cantaba y que era aficionado al arte lírico, un día me lo planteó honestamente, me dijo que el problema consistía en eso, pero que yo no debía desalentarme, que debía seguir. Y yo así lo creía.

Un intercalado de imágenes de Rafael inmerso en su trabajo agrícola y sin interrupción del plano sonoro, nos vuelven a guiar hacia las preguntas de Sara:

**Sara:** ¿Tú te sientes como si hubieras renunciado al arte?

Esta vez vuelve la imagen de Rafael, ahora sí mirando directamente a la cámara con el acompañamiento de la voz en *off* de Sara como mecanismo narrativo extradiegético (ver Fig. 7).

**Rafael:** No, del arte yo prácticamente me alimento y es algo que yo necesito. El que yo esté aquí en la agricultura (...) puede que me sirva de aliento, que me sirva para emprender una nueva marcha y ver si se pueden mejorar todas esas cuestiones, todas esas cosas que pasan pueden mejorar. Yo tengo confianza en la Revolución y creo que esas cosas deformes se superarán.

**Sara:** ¿La Isla te ha aliviado?

**Rafael:** Sí, aquí hay otro ambiente, aquí hay otro tipo de conciencia (...) los jóvenes que llegan aquí son sanos.

**Sara:** Y los que no, se sanean.

**Rafael:** Sí, se superan. Ahora Sara, yo hago una pregunta y me la hago a mí mismo, ¿yo algún día podré representar *La Traviata*?



**Figura 6.** Fotograma del documental *En la Otra Isla* (1968) de Sara Gómez.  
(Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=kOnBzj-0\\_Xc](https://www.youtube.com/watch?v=kOnBzj-0_Xc))



**Figura 7.** Fotograma del documental *En la Otra Isla* (1968) de Sara Gómez.  
(Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=kOnBzi-0\\_Xc](https://www.youtube.com/watch?v=kOnBzi-0_Xc))

Se vuelven a amalgamar en esa pregunta de Rafael, que Sara escoge como el final de su historia, los sentidos y las significaciones múltiples del propio método de trabajo de la realizadora, así como las paradojas y fisuras que se asoman en sus montajes cinematográficos. Un gesto elocuente además de cómo el mimetismo o la *mimicry* colonial permite visibilizar las reformas activadas sobre el sujeto/objeto de la pedagogía nacional, y éste configura en esa misma práctica o código de disciplinamiento la amenaza a la autoridad colonial. Diría Bhabha: “Un proceso por el cual la mirada de vigilancia retorna como la mirada desplazante del disciplinado, donde el observador se vuelve el observado y la representación “parcial” rearticula toda la noción de identidad y la aliena de su esencia” (Bhabha, 2007, p. 115). Con esta extraordinaria pregunta del protagonista de la historia, además de un fragmento sonoro en ascenso que cumplía con el simulacro de anunciar la victoria del cambio social y un gran *close up* de Rafael, resultó la propia Sara, la Revolución y todos nosotros (espectadores del mañana), los objetos de interrogación de un joven negro cantante de ópera, cuyo único pecado fue no resignarse a caracterizar el papel que los sistemas de representación colonialista y sus sistemáticas actualizaciones le tendrían destinado. Tal vez, aquello que cantaban los jóvenes pioneritos, era ya lo único que él podría entonar, pero su capacidad para hacerse preguntas seguía intacta, no la habrían podido disciplinar. Una subversión que nos recuerda a la de aquel otro importante realizador cinematográfico cubano Nicolás Guillén Landrián –absolutamente involucrado en el debate racial y en la renovación del lenguaje expresivo del documental en Cuba-, cuando después de pasar su reeducación también en una granja en la Isla de Pinos, lo diagnostican de esquizofrenia y lo ingresan en un hospital psiquiátrico. Allí, el director de fotografía Livio Delgado lo fue a ver y Nicolás Guillén Landrián le dice: “Coño, Livio. Mira lo que le pasa a los que se hacen los locos: ¡se vuelven locos! (en Reyes, 2010, p. 47).

Sara y Rafael (como Landrián), transparentan desde la ambivalencia del mimetismo colonial, los entramados de un sistema en el que muy tempranamente se dejó de ensayar y discutir sobre las múltiples posibilidades de ser revolucionario; un sistema político donde lo más importante era parecer revolucionario, sin entrar en contradicciones o en disidencias con el guion establecido. De lo contrario, corrías el riesgo de ser clasificado como marginal, violento, vikingo, loco y/o excluido de las prerrogativas de la Revolución: que para muchos era la posibilidad misma de ejercer su creación artística en el campo intelectual en el que se formaron. Es desde la

comprensión de estas circunstancias histórico-políticas que me atrevo a disentir con algunos críticos cinematográficos<sup>9</sup> que no han sabido aquilatar, desde mi perspectiva, la sutileza y la complejidad (al mismo tiempo) del arsenal cinematográfico que Sara moviliza para producir sus enunciados tropológicos con respecto al debate racial en Cuba. Resulta perturbador, como he tratado de mostrar en el análisis de esos fragmentos filmicos, el modo en que Sara interrumpe la lógica normativizadora del discurso estatal en los mismos términos de la puesta en acto de su dramaturgia de poder, es decir, en el proceso de inclusión del otro, pero siempre en su condición de diferencia. Al hacerlo, Sara usurpa allí el propio lenguaje redentor de la autoridad y produce otro saber de sus normas, desestabilizando –de paso- la escenificación de un campo de significados unívocos.

#### 4 CONCLUSIONES

La metaforicidad textual con la que se ha interpelado el silencio político sobre el debate racial desde los primeros años de la Revolución Cubana, encontré en el cine de Sara Gómez sus asideros más profundos. Imbuida en los aires de cambio que las prácticas discursivas del emergente proyecto revolucionario preconizaron, la realizadora, sin embargo, se obsesionó por trabajar con aquellos estratos de la cultura popular que ese mismo sistema estaba estigmatizando. Una operación estatal de subalternización, que sostenía su maniobra en la iteración de los viejos esquemas representacionales del sujeto afrodescendiente, haciéndolo aparecer –una vez más- como el sujeto de la diferencia colonial. De ahí que las estrategias y tesis simbólicas de los repertorios críticos de Sara, hurgaran en el peso que el imaginario colonial seguía teniendo en los relatos de la nación y en las relaciones sociales que también configuraban las prácticas de ciudadanía en la Cuba postrevolución.

Al convertir a la *mimicry* colonial en uno de los ejes analíticos de esta búsqueda por una zona del cine de Sara Gómez, pretendo resaltar los pliegues de sentido que estructuran los procesos de negociación en los que la realizadora revela y rebela –en una doble articulación- a los sujetos que yacen en los márgenes de un proyecto que todavía hoy no admite las paradojas en sus marcas enunciativas. Por lo tanto, las huellas de ambigüedad y ambivalencia que rastreo aquí en los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico de Sara se convierten en formas particulares de disidencia y/o de empoderamiento ante la clausura de los términos a los que son confinados en el debate público sobre el conflicto racial en la isla. Como argumenta Homi Bhabha:

La visibilidad del mimetismo es producida siempre en el lugar de la interdicción. Es una forma de discurso colonial que es proferido *inter dicta*: un discurso en la encrucijada de lo que es conocido y permisible y lo que aunque conocido debe ser mantenido oculto; un discurso proferido entre líneas y como tal a la vez contra las reglas y dentro de ellas. La cuestión de la representación de la diferencia es en consecuencia siempre también un problema de autoridad. (Bhabha, 2007, pp.115-116)

Las significaciones más complejas del gesto creativo y político de Sara habría que encontrarlas entonces en los intersticios de una narración que en la propia lógica de sus signos diegéticos y enunciados omniscientes muestra al otro racializado en el proceso –a ratos imposible- de asignársele un significado fijo bajo los regímenes de vigilancia de la mirada hegemónica. Las imágenes visuales que el cine de Sara construye jironean cualquier atisbo de verdad inamovible en aquella relación entre signo, significante y significado de la cual Roland Barthes ya comenzaba a sospechar.



A 47 años de los documentales de Sara sobre la otra isla y los sujetos que allí llegaban, cumpliendo el peregrinaje del abyecto, estos materiales audiovisuales disponen de una irónica y perversa actualidad. No solo por cómo discurren fotogramas, planos, movimientos de cámara, sino también por la frecuencia e intensidad con que nos seguimos haciendo aquellas mismas preguntas. Se trata de una discusión “varias veces aplazadas que la Revolución cubana no concientiza públicamente y, por consiguiente, aún no genera las estrategias adecuadas, sino que produce un problema allí donde podrían estarse generando varias soluciones creativas y ejemplares para la región” (Zurbano, 2015, pp. 24-25).

Precisamente, la interrogante final de Rafael, el joven tenor (el de la otra isla), ostenta la contundencia crítica de la *mimicry* colonial, y con su pregunta, Sara Gómez también se permitió anudar los rizomáticos pliegues del tiempo pasado y presente en un proyecto que perpetuó la presencia de la empresa colonizadora en el tejido social de la nación. Entonces, al equiparar el debate racial a los otros pecados capitales que merecerían el mutismo político, el anhelo de Frantz Fanon ha extraviado su rumbo, en las contingencias insulares y en las mismas aguas del Caribe que lo vio nacer, haciendo del futuro su *locus* más incierto.

## Bibliografía

---

- Barthes, R.** (2008). *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R.** (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Berzosa, A.** (2012, julio-diciembre). El negro como punto de partida de la lucha contra el racismo en la Cuba actual. *Revista Latinoamericana de Ciencias de La Comunicación*, 9 (2), 72-82.
- Bhabha, H.** (2002). El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial. En *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Carricarte, B.** (2013, enero-marzo). La urgencia y la insurgencia estética de Sara Gómez. *Revista Cine Cubano* (187), 15-23.
- De la Fuente, A.** (2000). *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Díaz Martorell, R.** (2015, 14 de mayo). Cuando se abrieron las rejas al futuro. Periódico *Juventud Rebelde. Diario de la Juventud Cubana*. Edición digital. Recuperado el 23 de junio de 2015 de <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2015-05-14/cuando-se-abrieron-las-rejas-al-futuro/>
- García Barrero, J. A.** (2012, 6 de mayo). Una Isla para Miguel (1968), de Sara Gómez. En blog *La Pupila Insomne*. Recuperado el 17 de mayo de 2015 de <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/?s=Una+isla+para+Miguel>
- Zizek, S.** (2005). Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En E. Grüner (Comp.), *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, trad. Moira Irigoyen. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Herrera, M.** (2013, enero-marzo). *Cumbite* en el tiempo. *Revista Cine Cubano* (187), 32-37.
- Morales, E.** (2015, 4 de junio). El término afrodescendiente: un arma de combate contra la discriminación racial y la explotación capitalista. En blog Esteban Morales Domínguez. Recuperado el 10 de julio de 2015 de <http://estebanmoralesdominguez.blogspot.mx/2015/07/el-termino-afrodescendiente-un-arma-de.html>
- Reyes, D. L.** (2010). *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

**Sánchez, J. L.** (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.

**Valdés, C.** (2015, enero-junio). De cierta manera. Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez. *Revista Cuadernos del Caribe* (19), 45-51.

**Zurbano, R.** (2015, abril). Racismo vs. Socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar (apuntes sobre / contra el colonialismo interno). *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (4), 11-40.

## NOTAS

---

1. Cuando apelo acá a la categoría de afrodescendiente, estoy siguiendo la reflexión de Esteban Morales en su artículo “El término afrodescendiente: un arma de combate contra la discriminación racial y la explotación capitalista” (2015).
2. Me refiero al filme *De cierta Manera* (1974).
3. Alfredo Guevara en la presentación de los primeros documentales realizados por el ICAIC en 1960, expresaba: “Cada documental aborda un tema diverso, y todos uno solo: la Revolución Cubana. (...) con cada imagen cubana y revolucionaria, cinematográficamente plasmada, marcha por esas rutas un pedazo vivo, visible, audible, directamente palpable de nuestro pueblo y revolución. Eso es lo que hace de nuestros documentales un instrumento revolucionario particularmente eficaz” (citado por Reyes, 2010, p. 20).
4. Para Alberto Berzosa, “*El Negro* ha permanecido olvidado desde el momento de su realización, debido principalmente a la conjunción de dos circunstancias: el tabú impuesto sobre las cuestiones raciales en Cuba tras la declaración del fin del racismo en 1962, y el hecho de que en 1968 Manet abandonase la isla, convirtiéndose así en un exiliado, con todo lo que eso conlleva a la hora de recordar y distribuir su obra en Cuba” (Berzosa, 2012, p. 80).
5. Sobre el cortometraje *El Negro* (1960) de Eduardo Manet en el que en apenas 10 minutos se cuenta la historia del racismo en Cuba, desde la esclavitud hasta los primeros meses de la Revolución, el propio Alberto Berzosa plantea que “El recorrido histórico está acompañado por unas voces en over que narran los hechos y reflexionan sobre la condición histórica de los negros. La película expresa en tono docente una opinión bien definida y un tanto maniquea: se trata de un discurso unidireccional, donde no hay espacio para la interacción entre el público y el realizador, ni se da opción a interpretaciones paralelas” (Berzosa, 2012, p. 79).
6. Recordemos que en 1961, se censura el documental *PM*, realizado por los creadores cubanos Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, un retrato nocturno de La Habana, que sin entrevistas, ni texto alguno, dejaba emerger, a través de una cámara oculta, esos “fantasmas” de la noche que bajo el ritmo de la rumba y la embriaguez de la bebida, no se mostraban explícitamente comulgando con los intereses del proyecto político cubano, ni evidenciando las conquistas de la Revolución Cubana, los únicos temas susceptibles de ser

trabajados en ese período, según las premisas oficiales para la creación artística. La censura a este documental y la discusión que trajo consigo, dio pie al famoso discurso de Fidel Castro el 30 de junio de 1961, en la Biblioteca Nacional de Cuba, conocido como *Palabras a los Intelectuales* y donde marcaría las pautas de la política cultural del gobierno. Allí, Fidel Castro pronunció la lapidaria frase que ha acompañado durante todos estos años al proceso de creación artística en Cuba: “Con la Revolución todo, contra la Revolución Nada”.

7. Al plantear aquí la práctica de la negociación sigo la reflexión de Homi Bhabha: “Cuando hablo de *negociación* más que de *negación*, es para transmitir una idea de temporalidad que hace posible concebir la articulación de elementos antagónicos o contradictorios: una dialéctica sin la emergencia de una Historia teleológica o trascendente, y más allá de la forma prescriptiva de una lectura sintomática donde los tics nerviosos sobre la superficie de la ideología revelan la ‘contradicción materialista real’ que encarna la Historia. (...) Con la idea de *negociación* trato de llamar la atención sobre la estructura de *iteración* que informa los movimientos políticos que intentan articular elementos antagónicos y opositivos sin la racionalidad redentora de la negación superadora o trascendencia” (Bhabha, 2007, p. 46).
8. Acá pienso en la creación del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba en 1962 o en el Seminario de Etnología y Folklore del Teatro Nacional de Cuba, bajo la guía intelectual de Argeliers León, de 1960 a 1961.
9. Un ejemplo de ello es el análisis desarrollado en Carricarte (2013, p. 17).