

Voces (des)centradas del audiovisual en Cuba. Rutas críticas desde el pensamiento poscolonial caribeño

Yissel Arce Padrón
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

RESUMEN: El presente artículo indaga en las relaciones entre algunas manifestaciones del audiovisual cubano creado en los primeros años de la Revolución y los mecanismos de censura del discurso político al campo cinematográfico insular. La exploración analítica a la obra de los realizadores Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián nos permitirá anudar las diferentes perspectivas críticas que el cine ha orquestado para sobrescribir las narrativas hegemónicas de la historia nacional. El lenguaje fílmico y sus inflexiones tropológicas serán la hoja de ruta para articular las herramientas de la crítica poscolonial y las dimensiones políticas de las prácticas artísticas.

PALABRAS CLAVE: Cine cubano, Revolución cubana, crítica poscolonial, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez.

ABSTRACT: This article inquire into the relationships among Cuban audiovisual practices and the censorship mechanisms implemented by the political speech during the first years of The Cuban Revolution. The analytic exploration to the cinematographic works of Sara Gómez and Nicolás Guillén Landrián will allow us to tie the critical perspectives that the Cuban cinema has organized for (re)writing the national history. The cinematography language of the films and its variety of tropes would be the conjunction to articulate the poscolonial perspectives and the political dimensions of the artistic practices we are going to analyze here.

KEY WORDS: Cuban cinema, Cuban Revolution, Poscolonial criticism, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez.

El esfuerzo de ser tanto europeo como negro requiere unas formas específicas de doble conciencia. Al decir esto, no pretendo sugerir que adoptara cualquiera de estas identidades inacabadas, o ambas, agote necesariamente los recursos subjetivos de un individuo particular. Sin embargo, cuando los discursos racistas, nacionalistas o étnicamente absolutistas orquestan las relaciones políticas para que estas identidades parezcan mutuamente excluyentes, ocupar el espacio entre ellas o intentar demostrar su continuidad se ha considerado un acto desafiante, incluso hostil, de insubordinación política.

Paul Gilroy. *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia* (1993).

Introducción

Revolución, censura y escenificación de la diferencia

Las categorías que rigen la vida política de la mayor de las islas del Caribe gravitan –todavía hoy– en torno a la fuerza simbólica de la Revolución Cubana de 1959. Las narrativas y las conceptualizaciones que configuran el *corpus* analítico sobre este hecho histórico reifican sistemáticamente los imaginarios de un Estado-nación con un carácter excepcional en pleno centro del territorio Caribe. Intentar producir una conjunción entre la condición poscolonial y los relatos de la postrevolución en Cuba supone el desafío de construir perspectivas críticas con respecto a una historiografía hegemónica que enfatiza y exacerba la gesta revolucionaria de 1959 como el punto de ruptura absoluta con nuestro pasado colonial. Esos actos fundantes –y la Historia provee innumerables ejemplos– hacen de la escritura de sus memorias una práctica del borramiento. Una política de la higienización que precisa de emborronar, esconder, silenciar sus zonas de tensión, sus conflictos y, por supuesto, los sujetos en disciplinamiento. La opacidad de este régimen de narración no admite fisuras ni contingencias que empañen la linealidad y, por paradójico que parezca, la nitidez con la que anhela proyectar sus propuestas discursivas.

Convocar entonces acá a la crítica poscolonial como emplazamiento teórico/metodológico resulta un enunciado político que contribuye a “desnaturalizar los universales” (Chakrabarty, 2008: 15-21) que administran las grafías de los relatos rectores y las lógicas de poder que habitan las estructuras gnoseológicas de nuestras historias nacionales. Las interrogantes se imponen: ¿cómo la experiencia colonial sigue constituyendo el ámbito de significaciones que modulan el presente?, ¿cómo el Estado-nación gestiona las cartografías de la diferencia y articula un campo de legitimación que compromete prácticas simbólicas, lenguajes y saberes disciplinares en torno a las figuraciones políticas del “ser nacional”?, ¿cómo las “alteridades históricas” hacen uso también de ese amplio archivo producido por el Estado-nación para sobrescribir e interpelar la eficacia de su autoridad? Son estas, precisamente, algunas de las preguntas centrales de la crítica poscolonial que retomaremos en este ensayo para estudiar las prácticas audiovisuales de autores proscritos por

las normativas de las políticas culturales y los aparatos de censura de la Revolución Cubana. Mecanismos que intentaban clausurar la discusión en torno a la pervivencia del pasado en el tiempo presente y futuro de la nación o de cualquier otra problemática que no fueran los logros y conquistas del sistema revolucionario emergente.

Por tanto, cuando apelamos a los estudios poscoloniales como un vector epistemológico y político, el acento no estará puesto acá en el tránsito hacia un nuevo periodo histórico –es decir, lo poscolonial como el anuncio de un pasado que ha sido superado–, sino que haremos énfasis en el despliegue, en las mutaciones y permanencias de las herramientas de la violencia colonial en las formaciones contemporáneas de nuestras naciones independientes y modernas. Trabajar desde esas coordenadas y visibilizar esas conexiones, permite complejizar el campo de relaciones de poder desde el cual emergen las prácticas simbólicas que estamos explorando. Lo que contribuye además, a activar un proceso de construcción social del sentido mucho más desestabilizador. A partir de ahí, creemos que la pertinencia de hacer confluír los relatos audiovisuales del campo artístico cubano y algunas perspectivas de lo que se ha pensado como crítica poscolonial resulta siempre una operación conceptual que necesita ser producida desde la singularidad de las propuestas que comprometemos en nuestras reflexiones, pero también desde la voluntad política de pensar y/o crear narrativas irreverentes –o a contrapelo– de los locus de autoridad que las cobijan, ya sea la academia, el Estado y/o los muchos otros constructos que organizan la relación saber/poder.

Esas articulaciones teóricas guiarán las indagaciones del presente ensayo hacia una zona de la obra cinematográfica de dos artistas cubanos, Sara Gómez (1942-1974) y Nicolás Guillén Landrián (1938-2003), quienes se sumergieron con absoluta avidez en las acciones de transformación social promulgadas por la Revolución, pero lo hicieron rastreando las marcas y las relaciones de la colonialidad que estructuraban el proceso mismo de Modernidad incentivado por el Estado cubano después de 1959. Se trata de creadores que se inclinaron por la realización de un cine experimental e irreverente que a partir de una amplia variedad de estrategias expresivas –como el uso de recursos tropológicos en el proceso mismo de yuxtaponer planos visuales y sonoros– produjeron una narrativa crítica con respecto a la pedagogía del discurso oficial de la Revolución. Sara y Nicolás, con especificidades

en cada uno de sus enunciados fílmicos, usufructuaron el lenguaje de la retórica oficial del Estado-nación y los esquemas más recurrentes o socorridos por el discurso político para producir otras lecturas a partir de sus prácticas simbólicas, para amplificar –además– los sentidos sociales y los sistemas de significaciones de las topografías discursivas de la nación.

Desde los primeros años de la Revolución Cubana, y con la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en 1959, 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 documentales¹ 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, los artistas cubanos recibirían un gran influjo del Neorealismo 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 periodo la labor del documentalista Santiago Álvarez, quien con sus orquestaciones visuales-sonoras y otro sinnúmero de audacias formales no solo 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 tópicos triunfalistas; más bien, irrumpieron en la escena fílmica con propuestas que complejizaban los lineamientos y la adscripción irreflexiva a los presupuestos de la política 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 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 del proceso revolucio-

1 Alfredo Guevara, el director y fundador del ICAIC en la presentación de los primeros documentales realizados por la institución 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”, (cit. en Reyes, 2010: 20).

nario cubano ha sostenido una mirada crítica con respecto a su 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: 41).

Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián fueron de ese grupo de creadores disruptivos que movilizaron sus indagaciones en torno a la producción de subjetividades y al discurso político posterior a 1959. Para ellos, el cine era un escenario de interlocución con las prácticas discursivas de la Revolución, a la vez que un espacio de interpelación política. En sus propuestas, lo político se jugaba allí donde lo proscrito adquiere la forma de una presencia, de una materialidad expresiva que, a partir de los propios recursos del lenguaje cinematográfico permitían que asomaran aquellos fragmentos preteridos por el ejercicio estatal y el cúmulo de narraciones en disputa sobre el devenir de la historia insular. Desde esa coyuntura, también interrogaban 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. Así, la relación entre los procesos de racialización, los relatos de nación, la producción de la diferencia y sus dimensiones políticas serán los ejes analíticos que iremos anudando en el quehacer fílmico de estos realizadores.

Recordemos que en 1961 el gobierno cubano censura el documental *PM*, realizado por los creadores 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 en mano, esos “sujetos/fantasmas” de la noche (mayoritariamente población afrodescendiente²) 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 periodo, según las premisas oficiales para la creación artística. La censura a este documental y la discusión que trajo consigo dieron 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*, 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,

2 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”. Disponible en <http://estebanmoralesdominguez.blogspot.mx/2015/07/el-termino-afrodescendiente-un-arma-de.html>. Consultado el 10 de noviembre del 2016.

contra la Revolución Nada” (Castro, 1961).

A esa circunstancia se uniría el tabú impuesto sobre las cuestiones raciales en Cuba tras la declaración del fin del racismo en 1962, dando como resultado que la política oficial del Socialismo en Cuba se inclinara 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 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” (Fuente, 2000: 434).

Revisitar en la actualidad las paradojas y ambivalencias en torno al “ser nacional” y las pedagogías del discurso oficial de la nación en aquel cronotopo poscolonial que la Revolución Cubana de 1959 también inauguraba para el espacio Caribe implica –entre muchos otros elementos– reflexionar cuidadosamente sobre las consecuencias sociales de una agenda política que elija el mutismo, la censura, la exclusión y, de última, la criminalización de los sujetos impregnados de las marcas de un pasado asimétrico y de problemáticas reivindicadoras cruciales para su devenir histórico.

Justamente, al tratar de abrir espacios para las voces marginadas y las comunidades estigmatizadas, las contribuciones de Stuart Hall al debate sobre raza y diferencia han resultado protagónicas para las prácticas artísticas y las miradas analíticas en la contemporaneidad del Caribe insular. En palabras del propio Hall:

Una intervención en la construcción de la raza realizada por los medios es una intervención en el terreno ideológico de la lucha [...]. Los medios de comunicación no solo son una poderosa fuente de ideas sobre la raza. Son además un lugar en el que estas ideas se plantean, se hacen convincentes, se transforman y se elaboran (Hall, 2014: 331-333)³.

Sin embargo, las limitaciones impuestas al rol crítico del intelectual en Cuba por las políticas gubernamentales

3 Allí mismo Stuart Hall abunda: “Uso el término *ideológico* para referirme a las imágenes, conceptos y premisas que proporcionan el marco mediante el cual representamos, interpretamos, entendemos y ‘le damos sentido’ a algún aspecto de la existencia social. [...] Y, entre otros tipos de trabajo ideológico, los medios de comunicación crean para nosotros una definición de lo que es la *raza*, lo que implican las imágenes de raza y lo que se entiende por el ‘problema de la raza’. Ayudan a clasificar al mundo en términos de categorías raciales” (Hall, 2014: 331-333).

no hicieron más que silenciar y potenciar –al unísono– los procesos de jerarquización moral, los estereotipos de racialización/marginalización y la producción de la diferencia colonial en las connivencias entre cultura y política desde los primeros años de la Revolución Cubana.

El destacado filósofo marxista y editor cubano Desiderio Navarro volvió recientemente a indagar en las consecuencias de las decisiones erróneas y las prohibiciones que los censores del Estado-nación ejercieron con artistas y prácticas simbólicas bajo la suposición de los peligros provenientes del medio cultural para la estabilidad de la revolución emergente, provocando incluso que muchos intelectuales prefirieran el camino de la pasividad y la complicidad con el poder. Así lo describe Desiderio:

[...] con contadas excepciones, entre los intelectuales, los heterosexuales (incluidos los no homófobos) se desentendieron del destino de los gay; los blancos (incluidos los no-racistas), de la suerte de los negros reivindicadores; los tradicionalistas, del destino de las vanguardias; los ateos (incluidos los tolerantes), de las vicisitudes de los católicos y demás creyentes; los prosoviéticos, de la suerte de los antirrealistas-socialistas y de los marxistas ajenos a la filosofía de Moscú, y así sucesivamente. Cabe preguntarse si esa falta de responsabilidad moral individual podría repetirse hoy entre la intelectualidad cubana (Navarro, 2008: 8).

Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, cineastas incómodos, y ellos mismos sujetos racializados por un ejercicio de poder, no dudaron en desafiar las prerrogativas de la retórica oficialista para situarse en la intersección de los procesos políticos de significación. Esto significa hacer de su operación artística un escenario de visibilización de las contiendas políticas y un lugar de enunciación de 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 colonial⁴. Como nos recuerda la antropóloga Rita Segato “[...] la raza no es una cualidad inherente al sujeto racializado o, más específicamente, a su organismo, sino una forma de calificar anclada en la mirada que recae sobre él” (Segato, 2007: 132). Por tanto, las interrogaciones que estos gestos artísticos suscitan nos conducen a repensar las articulaciones y tensiones entre la producción de subjetividades y los procesos de la diferencia colonial, entre los saberes y ejercicios de poder normativos y “la mirada móvil de su doble disciplinario”

4 Para Homi Bhabha “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 este 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: 112).

(Bhabha, 2002: 112).

En *La otra isla* o las metáforas de otras islas posibles en los documentales de Sara Gómez

En mis estudios de cine en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, la obra de Sara Gómez no alcanzó demasiado protagonismo curricular. Nos limitamos a asomarnos lo que era ya más visitado en su filmografía: *De cierta manera* (1974), y eso, en mi caso, para rastrear a los realizadores que en sus creaciones artísticas dejaban constancia de las huellas de una religiosidad de antecedente africano para entonces proscrita. Sin embargo, los devaneos investigativos y las obsesiones historiográficas –o lo contrario (piénsese con ironía), los devaneos historiográficos y las obsesiones investigativas– se han encargado de pulsar los archivos cinematográficos de una directora imprescindible para los trayectos del cine cubano. Aquella labor arqueológica me descubrió una obra llena de contradicciones, de búsquedas, de experimentaciones formales y de una capacidad de interrogación frente a los procesos sociales a la que nunca debería renunciar el cine de la isla.

Por ello, cada vez que vuelvo a la filmografía de Sara Gómez me enmudece la temprana lucidez y el posicionamiento crítico que hizo emerger en su trilogía de documentales sobre la entonces Isla de Pinos⁵; a *La otra isla* y *Una isla para Miguel*, ambos de 1968, le siguió *La isla del tesoro*, de 1969. Aunque me centraré en algunos de los fragmentos de *La otra isla* y de *Una isla para Miguel* en esta discusión, encontrará eco acá todo el acervo que la creadora supo hilvanar en torno al proceso de transformación político de unos jóvenes que resultaban incómodos para las narrativas de una nación también en proceso de reeducación. Se trata de materiales audiovisuales que no han sido demasiado vistos por el público nacional, pero que resultan hoy un *locus* obligatorio para repensar un periodo sensible de la historia de Cuba.

Sara Gómez se nos presenta así no solo como la primera mujer que hiciera un largometraje de ficción en el ICAIC, sino también como una 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 recorrían sus materiales cinematográficos, sino también con la poca ortodoxia con que mezclaba los géneros y los elementos expresivos del lenguaje cinematográfico. Infligía todas las reglas de la narrativa clásica documentalista, experimentaba y dialogaba con los aportes de diferentes movimientos filmicos. El posicionamiento inquisitivo de la realizadora la llevó –en esta trilogía de documentales que aquí exploremos– a indagar en las tensiones de sujetos y espacios que el discurso oficial apologetico marcaba como proyectos del triunfo revolucionario. Sara increpaba, cuestionaba, permitía que asomaran los conflictos, dejando que la complejidad de los procesos político-sociales y de

5 Nombrada como Isla de la Juventud a partir de 1978.

los sujetos que los constituyen se muestren en todos sus matices y pluralidades. El racismo, la problemática religiosa y las prohibiciones estatales que sobre ella pesaban, 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 Tomás Gutiérrez Alea y Nicolás Guillén Landrián.

En aquellas circunstancias, Sara Gómez apelaba a la búsqueda de caminos propios para la creación; de naturaleza herética y bajo la tutela cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea y Agnès Varda, Sara pronto supo encontrar los intersticios del sistema para encausar las temáticas e interrogaciones que no podría dejar de atender. La estrategia y perspicacia narrativa de Sara Gómez –o su práctica de negociación⁶, 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 le permitió mostrar las irregularidades y contradicciones del sistema desde el mismo aparato retórico que este usaba para legitimar su accionar cotidiano.

La operación conceptual de Sara Gómez implicaba anudar sus estrategias narrativas con la propia selección que hiciera de esa puesta en escena en La Isla de Pinos, al ubicarnos 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 fue llevada una 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 los puntos de vista, las costumbres, actitudes y lastres sociales que traían consigo desde el periodo 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 acecho 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.

6 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 oposicionales sin la racionalidad redentora de la negación superadora o trascendencia” (Bhabha, 2002: 46).

El mismo destino que en plena dictadura de Machado, en la llamada República neocolonial, se escogió para erigir en 1931 el Presidio Modelo. 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 que estructuran los entramados narrativos de estos materiales fílmicos. ¿Quiénes son esos jóvenes que Sara convierte en protagonistas de sus indagaciones fílmicas? ¿Cómo han llegado allí? ¿Cuáles son los motivos que se han esgrimido para su permanencia como restos en aquella doble insularidad? ¿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 que han sido desplazados al lugar del marginal, del inadaptable 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 otras prácticas de representación en Cuba. 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. 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 desclausurados 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 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.

En esa conjunción, en la unión de un plano con otro, en su articulación disruptiva, es 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 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 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 significant: la liberación de los condenados de la tierra.

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), 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.

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. 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.

Por ello, y desplegando toda la fuerza de su interpelación política, en *La otra isla* (1968), 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 protagónico 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 [...]”.

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 dos años desterrado en aquella otra insularidad: una comunión entre el trabajo agrícola y la re-

educación social que lo convertirá –tautología mediante– en el hombre nuevo del proyecto revolucionario. ¿Cuáles eran entonces sus problemas ideológicos?, ¿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 este 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. Así, en apenas cinco 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?

—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.

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

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

—¿Pero entonces en el teatro qué pasaba?

—Yo creo que más bien era un problema de raza.

—¿Ellas tenían prejuicios contigo?, ¿ellas eran revolucionarias, no?

—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.

—Y además en una ópera.

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

—¿Y te lo llegaron a plantear alguna vez?

—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.

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?

—Sí, aquí hay otro ambiente, aquí hay otro tipo de conciencia [...] los jóvenes que llegan aquí son sanos.

—Y los que no, se sanan.

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

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. 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.

Es desde la comprensión de esta coyuntura histórico-política que me atrevo a disentir con algunos críticos cinematográficos 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 a las temáticas que abordó en esta trilogía de documentales. Resulta perturbador, como he tratado de mostrar en el análisis de esos fragmentos fílmicos, 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. A casi 49 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.

Nicolás Guillén Landrián: relatos incómodos de un artista que pregunta

La producción fílmica de Nicolás Guillén Landrián ostentó el privilegio de explorar zonas del contexto social desterradas, tanto del quehacer creativo de otras manifestaciones artísticas de su momento histórico como de la euforia de los relatos triunfalistas del discurso oficial. De manera general, en sus disímiles propuestas podríamos aseverar que la forma cinematográfica transitó por caminos alejados de ortodoxias narrativas y, al hacerlo, sumergió al espectador en un rol activo y movilizador con respecto a los hábitos receptivos asentados dentro de las tradiciones más manidas del género documental. Los quiebres de su ejercicio creativo tomaron y potenciaron poderosos ejes de la escritura y el análisis cinematográfico como el punto de vista, el fuera de campo, la profundidad de campo, los regímenes de la mirada, los encuadres, el sonido y el montaje para que funcionaran como conceptos gramaticales que rompían con la tiranía de un narrador omnisciente –y siempre pedagógico–, cuya meta final sería la de develarnos el verdadero conocimiento o las pautas correctas de una única posibilidad de lectura. Las rupturas con el autoritarismo enunciativo del lenguaje cinematográfico no solo horizontalizaban el proceso de construcción social del sentido, también anunciaban otras tramas de indisciplina en la poética toda de un creador como Landrián; por supuesto, el gesto de disentir con el verticalismo de las prácticas de la política en Cuba era solo una de ellas.

Es innegable que en términos de la historicidad del campo cinematográfico los vínculos conceptuales y políticos entre las producciones contemporáneas del audiovisual en Cuba y las creaciones de Nicolás Guillén Landrián resultan altisonantes. Esto a pesar de que su obra permaneció casi desconocida entre las nuevas generaciones, debido a las sucesivas censuras de las que fue objeto por parte del Estado y a la expulsión definitiva de Nicolás como trabajador del ICAIC en los primeros años de la década de los setenta. El colofón de este proceso resultó en las inquietudes que en la dirigencia gubernamental suscitó su documental *Taller de Línea y 18* (1971). En ese material, Nicolás desplegó todos los

recursos expresivos que había venido forjando en cada una de sus anteriores propuestas filmicas, pero acá el humor y la ironía que siempre moldeaban sus giros lingüísticos no alcanzaron a darle espesor u opacidad metafórica a la rectitud de la pregunta que a modo de intertítulo colapsó la pantalla: “¿Está Ud. dispuesto a ser analizado por esta asamblea?”. Una pregunta que dentro de la conjunción narrativa del documental estaba dirigida a los obreros de una empresa de fabricación de ómnibus; sin embargo, los resortes políticos de ese momento histórico conocido como el “Quinquenio Gris”⁷ para la cultura cubana y la cacería de brujas desatada contra los intelectuales del país y todo aquel que se atreviera a disentir hicieron estallar la polisemia contenida en aquella interrogante; un trayecto de sentidos que también conectaba con los propios itinerarios biográfico-artísticos de Nicolás Guillén Landrián.

El creador que se atrevió a preguntar y no renunció nunca a la posibilidad de ser un mejor revolucionario, trabajador, inquisitivo, honesto, crítico y coherente con sus principios, absolutamente involucrado en el debate racial y en la renovación del lenguaje expresivo del documental en Cuba, fue despojado de sus armas de lucha: la materia cinematográfica. La subversión de Nicolás Guillén Landrián nos remite a la de aquel otro artista, Rafael, el cantante de ópera, con quien también podría haber figurado en el documental de *La otra isla* (1968), de Sara Gómez. Es ya muy conocido el hecho de que a Nicolás después de hacer sus primeros documentales a mediados de los años sesenta lo toman preso por los “problemas ideológicos” que, según sus censores, contenían sus propuestas filmicas y lo envían a pasar su reeducación en una granja en la Isla de Pinos. A eso se sumó un diagnóstico de esquizofrenia y el ingreso en un hospital psiquiátrico. Allí, el director de fotografía Livio Delgado lo fue a ver y Landrián le dice: “Coño, Livio, mira lo que le pasa a los que se hacen los locos: ¡se vuelven locos! (Reyes, 2010: 47). Nicolás Guillén Landrián –como Sara y Rafael– 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.

Tendríamos que esperar entonces para apreciar la obra de Landrián hasta 1999, cuando se exhibe *Coffea Arabiga* (1968) en la provincia de Camagüey, su ciudad natal, en el marco del concurso audiovisual *El Almacén de la Imagen*, organizado por jóvenes realizadores. Poste-

riormente, del 2000 al 2002 se hizo una retrospectiva de sus películas en la *Muestra de Nuevos Realizadores*, en La Habana. El ensayista y crítico de cine cubano Dean Luis Reyes cuenta su experiencia de aquel momento:

Los documentales de Landrián se habían conservado en perfectas condiciones. Nunca olvidaré cuando en pleno cine Chaplin, mientras pasaba *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1969), tuve la certidumbre de que la historia del cine cubano había sido mal escrita (Reyes, 2010: 5).

Por tanto, recuperar las memorias y la obra cinematográfica de un artista como Nicolás Guillén Landrián deviene en un imperativo necesario para jironear los archivos de censura y los relatos ocluidos de los trayectos más turbios del campo artístico cubano. En ese sentido, las palabras de Dean Luis Reyes en la introducción de su libro *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano* (2010) resultan demasiado contundentes:

El reconocimiento infinito a ese ser anónimo que se tomó el trabajo de digitalizar y compilar en DVD los cortos de Nicolás Guillén Landrián. Ojalá supiera que la historia del cine cubano es ahora distinta gracias a su avidez clandestina por poner a circular algo más que las historias oficiales (Reyes, 2010: 7).

El realizador cinematográfico e investigador cubano Manuel Zayas también hizo un aporte fundamental al rescate del legado de Nicolás cuando le dedica su tesis documental de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. *Café con leche* (2003) es el título de aquel documental que se erigió en el primer relato audiovisual que recogía y mostraba, desde el testimonio en primera voz de Landrián –y en correlato con sus procedimientos de trabajo– la originalidad y la peculiaridad de su labor, así como todos los obstáculos que había enfrentado para desarrollar su carrera filmica. Allí, Manuel Zayas –en algunos de los fragmentos de este material– organiza una propuesta sonora que hilvana una buena parte de la narración. De la madeja de los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico emergen las entrevistas a los compañeros de Landrián en el ICAIC; voces sin rostros que borran también sus identidades, quizás porque hablan de un autor proscrito y al hacerlo desdican las “verdades” asentadas en el archivo oficial de la nación: “la obra de Nicolás no ha sido ni igualada en el ICAIC”, dice uno de ellos; otra de sus compañeras alcanza a gritar “Nicolás hacía un cine demasiado creativo, demasiado negro, demasiado popular”.

La voz del propio Nicolás se amalgama con la de sus colegas para reforzar su empatía con las interrogantes del pueblo cubano de ese momento. Él tenía dudas, tenía preguntas sobre los cambios que se estaban suscitando y quería exponerlas a partir de un modo muy personal de hacer cine, que no fuera igual a los demás, un cine de vanguardia donde las imágenes resultaran más impor-

7 Para más información sobre este periodo, véase Navarro (2008) y Guerra (2012).

tantes que las palabras. Las imágenes devenían creadoras de un lenguaje nuevo, atrevido e interesante para el espectador, con una agenda política que ponía en tensión las tesis más polémicas del discurso de la Revolución. “Me atreví a hacer cosas que no fueron bien vistas”, subrayaba Nicolás en entrevista a Manuel Zayas, al tiempo que fragmentos de las imágenes de sus materiales filmicos desde *En un barrio viejo* (1963), pasando por *Los del baile* (1965), *Ociel del Toa* (1965), hasta *Taller de Línea y 18* (1971) agasajaban las inquietudes de los receptores contemporáneos.

La capacidad reflexiva del cine de Nicolás centraba su eficacia narrativa en la ambigüedad y la polisemia con la que orquestaba sus contrapuntos visuales y sonoros a través de un montaje, que si bien en algunas de sus propuestas alcanzaba el paroxismo de la violencia, la velocidad, el frenesí o la fragmentación discursiva y en otras amalgamaba con más sosiego los diferentes planos, siempre fue el elemento nodal de su poética; un montaje que le permitía hacer del contraste enunciativo su principal *locus* reflexivo. En esas coordenadas analíticas, Nicolás se situaba para hacer del “contraste entre la solemnidad del discurso institucional y la transgresión lúdica de la cultura popular” (Navarro, 2017: 105) su principal estrategia y esgrimir así la crítica a un sistema político que pretendía borrar de súbito e impositivamente su pasado inmediato, configurando de paso a los sujetos de su abyección: negros, religiosos, pobres, marginales y una larga lista que incluía a cualquiera que se atreviera a disentir o a meditar sobre la lógica del proceso revolucionario. Por ello, lo nuevo y lo viejo, lo blanco y lo negro, la tradición y la modernidad, la solemnidad y lo festivo, la devoción a las figuras religiosas y el culto al héroe, lo prohibido y lo permitido, la música de cámara y la música popular, lo contemplativo y lo irracional, lo legible y lo ilegible, la literalidad y el tropo funcionaban como pares categoriales indisolubles y correlacionados en el vocabulario cinematográfico que Nicolás trenzaba.

Si Sara Gómez mostraba ante la cámara su labor cuasi pedagógica con el entrevistado como parte de la propuesta cinematográfica misma, Nicolás prefería devolvernos una concatenación de enunciados visuales y sonoros que emergían de un profundo proceso de reflexión autoral, aderezados con la ironía e hilaridad con las que jugaba a desdibujar al narrador didáctico del cine y de la televisión cubanas. Así, los cuerpos, las miradas, los gestos, los rostros de esos niños, mujeres y hombres preñados de pasado y marcados racialmente asomaban como subjetividades complejas y anhelos contradictorios con respecto a un sistema que insistía en aplanar y disciplinar aquellos desbordes que no se plegaran a los verticalismos de sus presupuestos. Las paradojas y el sarcasmo con los que Landrián desautorizaba a las voces rectoras de la política nacional pasaban también por diseccionar esa elocución como signos materiales que se yuxtaponían en la pantalla con otros elementos muy dispares, potenciando así su particular irreverencia ante

los ejercicios impositivos del poder.

La fuerza disruptiva del cine de Landrián y la complejidad de su gramática fílmica lo convirtieron en un realizador indomable, difícil de silenciar e imposible de archivar. En este sentido, Santiago Juan-Navarro, un investigador de la Universidad Internacional de la Florida, donde Landrián pasó sus últimos años de vida, aseveraba:

La rabiosa modernidad de sus filmes ha hecho que, a pesar del silencio y la censura, se hayan convertido, varias décadas después, en referente obligado del nuevo cine independiente en la isla y en uno de los nombres más valorados del documental cubano de todos los tiempos (Juan-Navarro, 2017: 93).

Apuntes para un cierre

Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, desde las especificidades de sus enunciados filmicos, muy tempranamente se hicieron cargo de pulverizar la univocidad de las representaciones esencialistas en torno a ese “ser nacional” que la Revolución Cubana, en su paso arrollador y en aras de establecer una justicia social, estaba configurando. En sus propuestas cinematográficas emergieron otras narrativas sobre lateralidades complejas con huellas visibles de un pasado colonial y que en el tiempo presente de la nación se mantenían remisas a comulgar con las sistemáticas actualizaciones de las políticas de emborronamiento, un dispositivo elocuente de que en Cuba se debería haber profundizado el debate sobre los sujetos desatendidos por el peso de la Historia.

Sin embargo, bajo los influjos de las coordenadas del cambio y los afanes modernizadores de la Revolución, la producción de subjetividades políticas tenía que adecuarse a los límites de lo permisible, aquello autorizado por el ejercicio Estatal. Esa voluntad utópica, investida con los artilugios de una práctica discursiva se articulaba a partir de una cuidadosa y estratégica selección de los hechos del pasado y de los marcos de la memoria que mitificarían el presente y el futuro de la nación. Cualquier discrepancia, tensión o disputa con esa gestión de la hegemonía, por apelar al referente gramsciano, tendría que ser sometida a los regímenes de disciplinamiento. Incluso, como ya hemos analizado a lo largo del ensayo, la forma cinematográfica y las inflexiones del lenguaje fílmico tenían que estar controlados por aquellos mismos presupuestos. De ahí que la opción liberadora de muchos de nuestros artistas resultara el goce político y desbordante con el entramado tropológico de los sentidos del subtexto, agazapado allí en las tesis múltiples del lenguaje.

En la actualidad, nada parece haber cambiado demasiado. Por tanto, seguir reflexionando a través de las pautas que nos ofrece la crítica poscolonial sobre los trayectos contemporáneos de gestión y producción de la diferencia en nuestras investigaciones es una forma de

anudar los vínculos entre cultura y política; es hacer del campo social en su dimensión más amplia la esfera artística, la academia, entre otras, un terreno central de la política, un terreno en disputa permanente... es la convocatoria permanente a politizar problemas y discusiones que se normativizan y se naturalizan sin ser puestos en una zona de tensión, sin ser explorados desde las dimensiones del conflicto.

Referencias

- Bhabha, Homi, (2002). "El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial", en *El lugar de la cultura*. Editorial Manantial, Buenos Aires.
- Carricarte, Berta, (2013). "La urgencia y la insurgencia estética de Sara Gómez", en *Revista Cine Cubano*, enero-marzo, núm. 187, pp. 15-23.
- Castro, Fidel, (1961). *Palabras a los intelectuales*. Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>.
- Césaire, Aimé, (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Editorial Akal, Madrid.
- Chakrabarty, Dipesh, (2008). *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?*, Tusquets Editores, Barcelona.
- Fuente, Alejandro de la, (2000). *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba*, Editorial Colibrí, Madrid.
- Gilroy, Paul, (1993). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*, Editorial Akal, Madrid.
- Guerra, Lillian, (2012). *Visions of power in Cuba. Revolution, Redemption and Resistance, 1959-1971*. The University of North Carolina Press, North Carolina.
- Hall, Stuart, (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Universidad Javeriana, Bogotá.
- Juan-Navarro, Santiago, (2017). "Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia: el caso de Nicolás Guillén Landrián", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 27, pp. 91-109.
- Morales Domínguez, Esteban, (2000). "Un modelo para el análisis de la problemática racial cubana contemporánea", *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, Fundación Fernando Ortiz, año 4, núm. 6, La Habana.
- , (2015). "El término *afrodescendiente*: un arma de combate contra la discriminación racial y la explotación capitalista", en blog Esteban Morales Domínguez. Disponible en <http://estebanmoralesdominguez.blogspot.mx/2015/07/el-termino-afrodescendiente-un-arma-de.html>. Consultado el 10 de noviembre del 2016.
- Reyes, Dean Luis, (2010). *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- S/A, (2008). *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*. Navarro, Desiderio (ed.), Editorial Criterios, La Habana.
- S/A, (2014). *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. Restrepo, Eduardo (coord.), CLACSO, Buenos Aires.
- Sánchez, José Luis, (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. Ediciones ICAIC, La Habana.
- Segato, Rita, (2007). "Raza es signo", en *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Editorial Prometeo, Buenos Aires.
- Valdés, Camila, (2015). "De cierta manera. Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez", en *Revista Cuadernos del Caribe*, enero-junio, núm. 19, pp. 45-51.
- Zurbano, Roberto, (2015). "Racismo vs. Socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar (apuntes sobre/ contra el colonialismo interno)", en *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, abril, núm. 4, pp. 11-40.

Cómo citar este artículo:

Arce Padrón, Yíssel. "Voces (des)centradas del audiovisual en Cuba: rutas críticas desde el pensamiento poscolonial caribeño". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-ocubre, pp. 61-71, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.