



En 1968 Sara Gómez llega con su equipo de filmación a la Granja Libertad en la Isla de la Juventud, con el propósito de filmar y mostrar el proceso de conversión ideológica de un enorme grupo de jóvenes que, evidentemente, y por diversas causas, había extraviado el camino del *hombre nuevo*. Un cine que se solaza en el compromiso social, alcanza en *En la otra isla* un talante decon-

structivo y autorreferencial que trasciende la experimentación y pone en crisis cualquier teoría cinematográfica sobre la narratividad fílmica. Reflejar circunstancias peculiares vividas como cotidianeidad, exigía refrescar el lenguaje, pues a partir de 1959, la visualidad de nuestro cine implicaba fotografiar espacios y contextos nunca antes revelados, presentar nuevos sujetos jamás tomados en consideración y emprender estrategias comunicativas que dieran fluidez a argumentos y temas con un enfoque totalmente nuevo.

Desde la primera imagen ya se plantea una filiación política: Sara dedica su documental a Michèle Firk, una militante francesa amiga de la Revolución cubana, involucrada con la guerrilla en Guatemala, y empujada a la muerte por las fuerzas represivas de ese país, ese mismo año. De inmediato se presenta a María, el primer rostro del protagonismo coral, que nos entregará su humilde credo y su ingenua fe mirando a cámara sin falso pudor. Al propio tiempo vemos a la realizadora en interacción con los sujetos, hay

por todos lados una declaración personal: Sara-mujer-negra-joven-profesional-revolucionaria, que impone su orden y sus reglas a los implicados. Se desdobra en el ejercicio de una hegemonía, asumida en el contexto de un país con un proyecto social que no abandona, en el recorrido vertical del poder, la sublimación de su herencia patriarcal. Por eso Sara procura convertir al espectador en cómplice del punto de vista que ella asume, sin alabanzas dogmáticas, pero sin flaquezas: *dentro de la Revolución todo, contra la Revolución, ningún derecho.*

Sara es testigo y partícipe, tiene voz y voto, aunque la presión moral que ejerce sobre sus interlocutores a veces le confiere un liderazgo escalofriante; por ejemplo, cuando con soberana franqueza conmina al exsacerdote Lázaro: «Yo quisiera creerte, pero, quiero saber, sinceramente, si hay algo que te une al cristianismo». El pobre Lázaro, puesto en la picota pública, no se hubiera turbado más ante la misma inquisición; le responde cabizbajo, el cuerpo hundido en el abrevadero, sin atreverse a enfrentar la otra mirada. Se va por la tangente, y se refugia en un tema que le viene como anillo al dedo para desviar la estocada de la realizadora, y dice, a propósito de la indignación que le produjo ser casi testigo de la muerte del joven maestro Manuel Ascunce: «Hoy entiendo que es necesaria la violencia para que el hombre sea feliz...». Sara quiere mostrar el proceso de transformación de la conciencia de Lázaro, quien desde edad temprana había optado por maitines, sudarios y capillas, pero el lenguaje corporal del hombre atrapado en sus circunstancias lo delata sin compasión. La cámara panea del uno al otro, como si fuera posible compensar el vigor moral de ella frente a la pusilánime argumentación de él. Pelea de león contra mono amarrado. Por otro lado, el interrogatorio es interrumpido a nivel visual por *flash forwards*, fragmentos que en la lógica narrativa corresponderían a un momento posterior a la entrevista, mientras se mantiene la voz *over* de Lázaro.

Tanto en la trilogía que conforman *En la otra isla*, *Una isla para Miguel* e *Isla del Tesoro*, como en *De cierta manera*, se vislumbra la rapidez con que Sara «siente» que se deben producir los cambios. Sara no refleja más que aquello que le devuelve su imagen frente a lo cotidiano. Ella explora lo que ve, hasta arrancarle a la realidad lo que desea oír, entre las muchas respuestas posibles de aquel mundo heterogéneo. Sara es un relámpago; encarna la propia furia revolucionaria por quemar etapas, por ganar el Olimpo del comunismo en menos de lo que canta un gallo.

Un pasaje devenido patética alegoría del equívoco lo encarna el instructor de teatro, a quien apodan el Eléctrico. Este personaje, que en su momento representó un típico cuadro de la cultura que cumplía una meta político-ideológica con la desenfadada pasión de un Cándido volteriano, visto desde la complejidad sociocultural del presente, se convierte en un actante de muchas aristas que hoy podría ser leído indistintamente como un loco frenético, un extremista de izquierda, un ingenuo mediocre, un payaso

burlón, un personaje de farsa. Como no hay ingenuidad estética en Sara, ella misma pone el «parche» en la presentación de la secuencia: «Una descarga de Fajardo. (Esperamos que sea del agrado del público)».

A estos personajes no les va el maquillaje. Al propio tiempo, se trata de voces descolonizadas, visibles y palpables que marcan los espacios de apropiación del Otro, no importa la naturaleza de sus lateralismos. Al conversar con Rafael, el tenor negro discriminado entre sus colegas de la ópera, la cineasta escarba en la herida y conmina al joven a resolver sus problemas haciendo la Revolución, no esperando por ella. Siempre he sentido que para Sara el problema de la discriminación racial no era un asunto cardinal que pudiera entorpecer el avance del proyecto social cubano, y, por lo tanto, se desvanecería en la propia construcción del socialismo, porque la gran masa irredenta no tenía color, sino que traía consigo como única divisa el sufrimiento histórico de la explotación capitalista. Nada niega que, desde los tiempos de Ñañá Seré, ha habido prejuicio y discriminación racial; nadie puede negar con sensatez las secuelas de la esclavitud, pero siento que Sara mete las manos en el ajijaco de Fernando Ortiz para legitimarlo y no para apartar las viandas.

En términos de representación visual, sus documentales explotan el factor descriptivo, aunque se mueven en la precariedad material y física de un universo donde el hombre importa más que una escenografía temporal obligada al cambio. A la velocidad de la luz se transforman la conciencia del sujeto participante y la superestructura social, según lo ve y lo experimenta Sara.

*En la otra isla* termina con la frase de aquella muchacha, jefa del campamento de mujeres: «Lo que ella va a tener [su hijo] va a ser más comunista que todos nosotros». Esa afirmación —tomada en cámara oculta—, como colofón de un alegato sincero, surgido de una fe impoluta y proyectada hacia el futuro con absoluta confianza, basta para encogerle el corazón a cualquiera: en aquella época, por la efervescente convicción colectiva; hoy, por el diferimiento indefinido de tales aspiraciones.

Yo lo resumiría así: *En la otra isla* desdeña la retórica expresiva a favor de la máxima comunicación con un destinatario que, asomado al espejo de su realidad, quiere y puede reconocerse en lo que ve. Este documental es, sobre todo, motivo y consecuencia de una estampida emocional, vocero de un sueño donde el pasado se diluye para dar paso a la ilusión contagiosa del futuro, pues la obra de Sara representa lo que fuimos y lo que aspiramos a ser en un momento concreto de nuestra historia; es un medio revolucionario *per se*. Lo era sobre todo en aquellos años (sesenta, setenta), cuando el documental ICAIC no se plegaba —al menos no exclusivamente— a representar la mirada oficial complacida y triunfalista, sino la dinámica profunda y simple de los eventos más extraordinarios.