

El campesinado en el cine documental cubano de la primera etapa de la Revolución (1959-1961)

Hernán Farias Dopazo*

Resumo: Artigo sobre as representações do campesinato que o cinema documental da primeira etapa da Revolução construiu, através da análise de uma série de filmes, organizada em eixos temáticos: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip e *Tierra olvidada* (1960), de Oscar Torres. A análise permitiu identificar a representação de dois campos opostos que delimitam um “eles-passado opressor” de um “nós-atualidade de redenção”. Palavras-chave: camponeses; representações; Revolução Cubana; cinema documental.

Resumen: Artículo sobre las representaciones que el cine documental de la primera etapa de la Revolución hizo del campesinado a través del análisis de una serie de films organizada en ejes temáticos: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip y *Tierra olvidada* (1960), de Oscar Torres. El análisis permitió identificar la representación de dos campos opuestos que delimitan un “ellos-pasado opresivo” de un “nosotros-hoy de redención”. Palabras clave: campesinos; representaciones; Revolución Cubana; cine documental.

Abstract: The article is about the representations that the documentary film of the first stage of the Revolution made of the peasantry through the analysis of a series of films organized in thematic axes: *Esta tierra nuestra* (1959), by Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), by José Massip and *Tierra olvidada* (1960), by Oscar Torres. The analysis allowed to identify the representation of two opposing fields that delimit an “them-oppressive past” from a “we-today’s redemption”. Keywords: peasants; representations; Cuban Revolution; documentary film.

Résumé : Article traite des représentations des paysans dans le cinéma documentaire de la première étape de la Révolution, à travers l’analyse d’une série de films organisés selon des axes thématiques : *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip et *Tierra olvidada* (1960), d’Oscar Torres. Les analyses nous ont permis d’identifier la représentation de deux champs opposés : d’une part, « ils – passé oppressif » et de l’autre « nous – présent de rédemption ». Mots-clés : paysans ; représentations ; Révolution Cubaine ; cinéma documentaire.

* Universidad de Buenos Aires, Dept. de Ciencias de la Comunicación. C1075AAU, Buenos Aires, Argentina. E-mail: hernanfsd@gmail.com
El presente trabajo contiene la investigación contenida en la Tesina de graduación realizada para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires.

Sumisión del artículo: 15 de marzo de 2019. Notificación de aceptación: 02 de mayo de 2019.

Introducción

El presente trabajo analiza las representaciones del campesinado¹ que hizo el cine documental de los primeros años de la Revolución. Desde determinada perspectiva entendemos que las clases sociales fundamentales en una sociedad capitalista son, por un lado, los propietarios de los medios de producción (burgueses) y, por otro, quienes sólo poseen su propio cuerpo en tanto fuerza de trabajo a ser vendida (proletarios, trabajadores). Sin embargo, no creemos que ambas puedan ser comprendidas como colectivos homogéneos, sino compuestas por fracciones que complejizan su análisis.

En el caso de Cuba, la estructura social al momento de la Revolución se caracterizaba por “un sistema cuasi feudal de explotación que dominaba la producción azucarera y por la fuerte estacionalidad en el cultivo de la caña de azúcar, que se traducía a su vez, en una elevada estacionalidad del desempleo, no absorbido por fuentes alternativas de trabajo.”²

El análisis consta de cuatro producciones de los primeros dos años del proceso revolucionario en Cuba catalogadas como documentales³. Debido a que nos interesa el cine como “vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma” (Aumont, 2008: 98), el análisis que nos proponemos aquí será *narrativo*, sobre el contenido de las producciones. Del análisis nos interesa reconocer una serie de ejes temáticos transversales a la problemática del campesinado: *Compañerismo, Nacionalismo, Victimización y Relación con la tierra*, a su vez desagregados en distintos subtemas, o modos de aproximación. Previo a ello, haremos una presentación de cada film, con los datos principales, una breve sinopsis, y alguna información que nos resulte relevante incorporar.

Quién dice qué sobre quién

La representación que de los sujetos sociales se hace en cada momento histórico les asigna y/o refuerza un determinado lugar en la división social del trabajo. En este sentido creemos que la capacidad de presentar las representaciones sociales propias como válidas, legítimas, convierte a un determinado grupo social en dominante, “al presentar su propio interés como el de todos los miembros de la sociedad” (Marx, 1958: 52). Para lograr eso, la clase (o alianzas de fracciones de) que lucha por el poder, debe “crear un sistema de

¹ A lo largo del análisis del corpus fílmico, identificaremos este sujeto como *campesino/a, trabajador/a, poblador/a*.

² Monter Solís, A. (s/data). 50 años de economía al servicio del pueblo. Disponible en www.rebellion.org/docs/85206.pdf.

³ Aunque veremos que algunas de ellas contienen secuencias de representaciones ficcionalizadas.

alianzas de clase que le permita movilizar (...) a la mayoría de la población trabajadora” (Gramsci, 2011: 192) contra la clase dominante de ese período.

Dicho esto, nos preguntamos acerca de cómo son representados los distintos sujetos sociales en el marco de un proceso que intenta modificar en profundidad las relaciones sociales capitalistas en determinada formación económico-social, en un período histórico en particular.

En el caso de nuestra región, Cuba se constituyó como el único proceso que, no sin dificultades, pudo profundizar las transformaciones en un sentido superador a su capitalismo dependiente, al menos hasta el punto que la correlación de fuerzas internacional se lo permitió.

Desde nuestro lugar, consideramos la producción audiovisual como productora de “efectos reales en el mundo”,⁴ porque supone el juego por “la legitimidad que la ideología dominante detenta para indicar los límites entre lo que se considera real y creíble y aquello que se considera irreal e inadmisibles” (Piedras, 2009: 46). Por ello planteamos como propósito de este trabajo, analizar una serie de producciones audiovisuales realizadas durante los primeros años del proceso revolucionario que vivió ese país durante la década del 60.

Sobre esto debemos aclarar que elegimos este período por ser el *fundacional* de una nueva etapa en la historia de ese país. En este sentido, dice el sitio oficial del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la presentación de la sección sobre su historia, que “luego de esa fecha (1959), y sobre todo a mediados de los años sesenta, se hizo evidente para todos que los filmes documentales, de ficción y animados producidos en Cuba se estaban convirtiendo en todo un cuerpo de esfuerzos, realizados en la esfera del pensamiento, con el fin de describir, justificar y recompensar el modo en que los cubanos creamos, vivimos, soñamos y nos reinventamos a nosotros mismos, por decirlo con palabras de Franz Fanon”.⁵

En un sentido parecido opina el investigador cubano Juan Antonio García Borrero, cuando afirma que

lo que en verdad le concede al cine cubano de los 60 un esplendor paradigmático y casi insuperable, se relaciona con su constancia para integrarse de una manera ciertamente sorprendente en una expresión tan joven, al conjunto de pretensiones de cambio que por entonces sacudirá a la sociedad. Desde muy temprano, ese cine se exhibe no como un mero compilador de imágenes, sino como un espacio donde confluirán la indagación, la duda, la euforia creativa...

⁴ Cita de Ella Shoat y Robert Stam (2002) en Piedras P. (2009: 44). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. En Lusnich, A. L. y Piedras, P.: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*. Buenos Aires. Editorial Nueva Librería.

⁵ Extraído de www.cubacine.cult.cu/sitios/filmo/index.htm.

Todo ello subordinado a la sensación colectiva de estar protagonizando algo absolutamente inédito en nuestra Historia. (2007: 15).

Sin embargo, nuestro abordaje de la década del 60 se abocará a los dos primeros años (1959-1961), por ser previos a la consolidación del nuevo gobierno. Entendemos que esta se produjo luego de la victoriosa defensa frente a la invasión norteamericana en Playa Girón y el acercamiento del país al bloque dirigido por la Unión Soviética.

Entonces nos preguntaremos: ¿qué narró el cine documental de este período en relación al campesinado?

Análisis de los films

Presentación del corpus

Al tomar el caso de una familia campesina desalojada de sus tierras por la Guardia Rural puesta al servicio de los terratenientes, *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea describe los problemas del campesinado cubano antes de la Revolución. Según Arturo Agramonte (1966: 113), fue protagonizado por una familia despojada de sus tierras por la Guardia Rural puesta al servicio de los grandes latifundistas. Junto a *La Vivienda*, fue uno de los dos primeros documentales luego del 1° de enero de 1959, producidas originalmente por la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde y finalizados por el ICAIC.

Obtiene el primer reconocimiento internacional para el ICAIC, al recibir el Certificado al Mérito en el Festival de Cine Agrario, en Berlín Occidental durante febrero de 1960 (García Borrero, 2007: 357), aunque en comparación con las producciones que se realizaron luego, está en un nivel “amateur” (García Espinosa en García Borrero, 2007: 228).

Al marcar las intenciones de esta producción, Camilo Cienfuegos dijo en la presentación del film que en este documental se encierra “la historia de Cuba republicana” y “la verdad de lo que será la Cuba nueva” (García Borrero, 2007: 226). Por esto, en palabras de su director, el objetivo era “clarificar algunas cuestiones en torno a la necesidad de la Reforma Agraria, fortalecer el sentimiento de que era un hecho impostergable” (Gutiérrez Alea en García Borrero, 2007: 226).

Tierra olvidada (1960), de Oscar Torres es una mirada sobre los carboneros de la Ciénaga de Zapata y sus expectativas con el triunfo de la Revolución. Dijo Alfredo Guevara que su tema central es el aislamiento producido por la emigración de los campesinos “de las tierras fértiles hacia las sierras y el pantano” a causa del latifundismo imperante antes de 1959 (García Borrero 2007:

333). Si bien está catalogada como Documental, varios pasajes parecen contener reconstrucciones ficcionalizadas. Aquí el narrador interpreta la palabra de uno de los trabajadores a lo largo de todo el film.

Ejes temáticos

El Ejército Rebelde

La composición del Movimiento 26 de Julio tuvo en el campesinado una de sus fuentes principales. En este sentido, en el corpus fílmico trabajado registramos el establecimiento de continuidades entre ambas identidades, por un lado, en la incorporación de campesinos a la guerrilla, y por el otro, en su representación como parte del pueblo, preocupado integralmente por su situación.

Integración

En *Esta tierra nuestra* (12'32" a 13'20"), se representa la transmisión en una comunidad campesina del dato de un campesino a otro, hasta la reunión para integrar el Ejército Rebelde. El narrador, con "voz omnisciente" (Nichols, 1997: 70) dice:

La culminación de la lucha por la tierra, la culminación de la lucha entre campesinos y terratenientes, la culminación de la lucha contra la miseria, contra el desempleo, contra la injusticia, contra el robo, contra la desvergüenza, la culminación de la lucha de los campesinos del Realengo 18, de Ventas, de Casanova, de las Moas, y de tantos otros lugares, iba a encontrar su cauce natural en la Revolución, en la insurrección armada.

La secuencia constituida por una consecución de planos que abarcan la acción de campesinos de base pasando el dato de boca en boca supone un encadenamiento entre su realidad y la necesidad de organizarse para cambiarla. Aquí, la narración marca como consecuencia lógica de todas las calamidades vividas por el campesinado, la lucha armada.

El clima épico construido por la banda sonora continúa en el registro de las reuniones, que luego de presentar la acción, se cierra sobre los gestos de los participantes. Aquí la *voice over* es apartada para derivar la atención hacia las acciones que componen la reunión. La secuencia se organiza a partir del montaje de varias reuniones, una de ellas mostrada en dos dimensiones. Por un lado, un plano general que da cuenta de la acción, y un plano medio sobre el campesino que le habla a sus compañeros con gestos efusivos, para movilizar a su audiencia, al punto de ponerse de pie y seguir con la agitación.

La secuencia cierra con un guerrillero entrando a una reunión, recibido afectuosamente por los campesinos. Allí vuelve la *voice over* que, con tono

épico, cierra la secuencia al marcar la consecuencia lógica: “El campesino se integra en las filas del Ejército Rebelde, y desde allí va a exigir su derecho a la vida”. El realizador aquí toma un plano detalle de una suerte de libreta pasada por un guerrillero a un campesino.

En *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (6’05” a 7’00”), la secuencia marca un contraste con la anterior (sesión de tortura cerrada sobre un cuadro del rostro de Fulgencio Batista), al representar la esperanza que significó la llegada del Granma y la formación del Ejército Rebelde. Este fragmento se inicia con un plano corto de una lancha llegando. “Pero también un día llegó la esperanza, la oportunidad que el pueblo había esperado por siglos”, dice la *voice over* cuando por montaje se puede ver el nombre Granma sobre el frente del barco, alternada con un fusil a contraluz desde dentro del barco, y un plano de campesinos recostados sobre un rancho mirando hacia un horizonte. El montaje entre la llegada y la espera marca la conexión entre ambas acciones. Así el film marca una continuidad entre la esperanza del pueblo y su concreción con la entrada en escena del Ejército Rebelde. Esto supondría una relación de exterioridad entre ambos, pero a continuación, la cadena montañosa que sirvió de escenario para la organización de la guerrilla, establece la continuidad entre la mirada de los pobladores y el terreno natural de Ejército Rebelde.

En esta línea prosigue el narrador al afirmar que “Entonces, las antiguas montañas se transformaron en fortalezas y con las armas más sencillas”, mientras la cámara toma un plano detalle de un revolver pasado de la mano de un campesino a la de un combatiente, “pacíficos hombres del pueblo comenzaron a transformarse en Combatientes”. Ahí cierra con un plano general de la incorporación de un campesino al Ejército Rebelde, y luego un plano medio por un grupo de combatientes atentos y sonrientes ante la situación. La secuencia cierra con la devolución del arma al campesino, con un plano americano de la devolución del arma y un plano detalle del apretón de manos.

Parte de la identidad común

Hacia el final de *Esta tierra nuestra* (de 18’13” a 19’12”), por reconstrucción, la niña de la familia campesina desalojada al inicio del film se muestra asustada, y corre hacia su padre. El clima tenso construido por la banda sonora y el primer plano de la niña configuran la idea de que se presenta nuevamente la represión. El recuerdo de la niña sigue latente, y la posible presencia (todavía no confirmada en el cuadro de la pantalla) de un uniformado la asusta. Pero la figura uniformada allí es de un combatiente del Ejército Rebelde, que se registra por su pelo largo y barba, y busca ayuda para llegar a otro sitio. Dice

el narrador con “voz omnisciente” (Nichols, 1997): “Ya el campesino no está sólo, junto a él ha crecido todo un pueblo y se ha hecho más fuerte. Ahora el soldado también es pueblo, y su fuerza es también su razón.” Al confirmar que es un combatiente, y por lo tanto, parte del mismo pueblo que ella, la niña muta su gesto de susto en una sonrisa. “Ahora todos unidos, marcharán por el mismo camino a ejercer su derecho a la vida, y a defenderlo con la muerte si es preciso” continúa el narrador, mientras el soldado marcha hacia el horizonte con el padre de la familia campesina, y luego de observarlos desde atrás, la niña se acerca para caminar con ambos tomada de las manos.

El argumento del film documental -pero que cuenta con buena parte de reconstrucciones-, cierra la idea de que el horizonte marca el futuro promisorio que se avecina, y hacia el que caminan no sólo los combatientes, que son parte del pueblo, sino el campesinado antes sufrido, ahora también protagonista del nuevo tiempo histórico que recién se inicia. Con ese cuadro termina el film también identificado como “La Revolución en marcha N° 1”.

En *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (12’55” a 13’50”) la cámara situada en el monte desciende hacia la izquierda hasta encontrarse con una formación guerrillera. La alineación proyecta la disciplina del ejército popular, descrito por el narrador al afirmar que “el pueblo no pudo ser arrodillado, su ejército se hizo más fuerte, más disciplinado y aguerrido.”

“Era un Ejército pobre, como el pueblo” dice el narrador mientras el realizador toma planos detalle de los pies descalzos y sucios de los combatientes. “Era un ejército frugal, como el pueblo”, y el registro toma un grupo de combatientes alimentándose, para continuar con el paneo de una hilera de guerrilleros probando sus armas, mientras el narrador cierra afirmando “Y era verdaderamente invencible, como el pueblo, porque aprendió de los legendarios héroes del pueblo el motivo de su lucha”. Aquí se reafirma la condición común entre el Ejército Rebelde y el pueblo cubano, el segundo es la fuente de inspiración del primero. Según la construcción narrativa del film no hubiera habido lucha por la liberación de no haber sido esta una demanda sentida por el pueblo. El Ejército Rebelde es parte entonces de la identidad común que el campesinado también integraba para el gobierno revolucionario.

Nacionalismo

La recurrente intervención de Estados Unidos en la historia cubana, y su intervención en el contexto trabajado, supone la necesidad de construcción de una identidad común frente a la de ese país. Por oposición, también a lo largo de su historia la identidad cubana operó como afirmación frente a la injerencia extranjera. Por esto, la identificación de lo norteamericano como parte del bando

enemigo, contrasta con la asociación de los símbolos nacionales con las fuerzas populares. Así se delinean dos bandos, que en el corpus fílmico trabajado se muestran articulados.

De un lado...

En cuanto a las representaciones del campo propio, el documental *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* marca en los títulos del inicio (00'16" a 00'50") la articulación entre los grupos sociales sin cuya cooperación, según afirma la inscripción inicial, "este documental no hubiera podido realizarse"⁶, y una pared con cuadros de retratos de las figuras que la historia cubana reconoce como próceres, José Martí entre ellos, para continuar los títulos con el montaje de las imágenes de un festejo popular. El plano secuencia marca un encadenamiento entre las fuerzas vivas de la Revolución, los próceres y el baile del pueblo.

En el mismo film (15'31" a 17'00"), José Massip reconstruye momentos del 1° de enero de 1959 con una movilización popular de festejo en las calles. En la columna, los pobladores alzan machetes, cañas, y una bandera cubana grande en andas. Podríamos decir que estos distintos elementos configuran la comunidad de símbolos del campo propio que apunta a reafirmar el gobierno revolucionario.

El cierre del film es en el mismo salón de festejos donde había comenzado, con el pueblo bailando luego de la victoria del 1° de enero. Los rostros sonrientes contrastan con el sufrimiento del comienzo, aunque la canción siga siendo la misma. El realizador pasa del plano general del salón a la pared donde están los próceres y por fundido, al cartel de Fin. Así, el film vuelve al mismo punto de partida, pero luego de la experiencia histórica (victoriosa), y el narrador afirma que "desde ese instante, la música y el baile serían compañeras inseparables de la libertad, y de una vida distinta, feliz y hermosa".

Y del otro...

En otro pasaje *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (6'58" a 9'22"), luego de marcar la esperanza en la incorporación de campesinos al Ejército Rebelde⁷, por montaje, el realizador contrasta con un plano detalle de una bomba sobre

⁶ Obreros industriales y agrícolas de los centrales Cape cruz y Toledo, los vecinos del pueblo de Pílon, Oriente; vecinos del pueblo de Bueycito, Oriente; campesinos del término de Niquero, Oriente; la marina de guerra revolucionaria; la fuerza aérea revolucionaria, oficiales y soldados rebeldes destacados en las provincias de Oriente y La Habana y especialmente en la legendaria escuela de reclutas de las minas del frío en la Sierra Maestra.

⁷ Al cerrar la secuencia anterior con un apretón de manos entre un campesino y un combatiente.

cuyo lomo porta un *sticker* de un apretón de manos con el escudo norteamericano de fondo. En el mismo sentido propuesto, la banda sonora construye un clima tenso. En simultaneo a la entrada en acción de militares tomando el explosivo para trasladarlo y la apertura del plano para la aparición de otras bombas, el narrador reflexiona: “El enemigo parecía invencible, porque disponía de innumerables y potentes armas, y porque jamás había sido vencido”. El narrador corta, pero la secuencia continúa con un plano general del centro de operaciones de la Fuerza Aérea regular, como escenario de la preparación de un bombardeo.

Por montaje, el realizador articula la introducción de las balas en el ala del avión por parte de soldados del ejército y con la bomba portadora del *sticker yanky* a oscuras, levantada para ser parte del bombardeo. La tensión construida por la banda sonora se mantiene, y el tiempo destinado a este pasaje le carga un dramatismo mayor, porque se intuye cuál será su destino. El avión despega y, ya en vuelo, el plano panorámico general de la Sierra Maestra indica que su objetivo será el territorio del Ejército Rebelde. El contrapicado de uno de los ejecutantes refuerza lo indicado por el narrador acerca del carácter invencible del enemigo, y supone una toma de posición del realizador, al enlazar con un plano detalle de la punta de la ametralladora que se prepara a disparar hasta que queda de frente a la cámara. Por montaje, el realizador la contrapone con el cuadro de sufrimiento dentro de un refugio con pobladores expectantes del bombardeo, donde se destaca una mujer y sus dos niños.

En este pasaje queda marcado quién es el enemigo, y qué símbolos porta: un apretón de manos implica un acuerdo, que no es entre un combatiente y un campesino, sino entre un militar del régimen y un *yanky*. La identificación de ese acuerdo con el enemigo constituye por oposición el campo propio, es decir, el nacionalista, popular, combatiente, y revolucionario.

Opresión/Redención

Como todo proyecto político que se supone transformador de lo existente, en este caso también se construyó un antes y un después entre el pasado opresor y el presente redentor-futuro promisorio. Una de las formas en que esto se presentó fue en la secuencia victimización pasada por la opresión del régimen dictatorial / redención presente con la concreción de la Revolución. A su vez, la opresión se manifiesta en distintos motivos, como la explotación y la tensión generada por la presencia de los patrones y/o las fuerzas represivas del régimen. El contraste marcado entre los tiempos distintos en relación al campesinado cubano puede verse en varios pasajes del corpus fílmico trabajado.

Las penas son de nosotros

En *Esta tierra nuestra* (04'03" a 04'52") la familia campesina continúa una marcha luego de su desalojo. Los primeros planos del padre y la madre con bebé en brazos marcan la desazón de esta familia, que se encuentra a la deriva. Así lo demuestran los siguientes planos generales de la procesión por distintos tramos del camino de tierra. El paso de un automóvil a su lado les deja la estela de polvo y profundizan la impresión de desamparo construida en la secuencia. La ausencia de *voice over* refuerza el peso de las imágenes, que se describen solas.

“Pero del otro lado de las cercas, los hombres son distintos” dice el narrador (06'44" a 08'02"), y el realizador toma un plano general de la familia al costado del camino, debajo de un árbol. Del grupo se levanta una de las niñas para aproximarse a la cerca y a un buey que se encuentra del otro lado. La primera acción de la niña es tirarle piedras, tal vez porque le recuerda a los que le pisaron su muñeca, pero luego se acerca, le sonrío, y le acerca un manojito de pasto para que se alimente. El clima emotivo construido por la banda sonora, los primeros planos de la niña marcan los cambios de su gestualidad, que parte del enojo de los padres a la ternura de su sonrisa y el lugar que lo lúdico tiene en un contexto adverso como el representado.

Con un *clip* cuyo eje son las cercas y una percusión como separador entre bloques, el narrador retoma con voz reflexiva su descripción de las condiciones estructurales del campesinado cubano (08'03" a 08'51"):

Del otro lado de las cercas, los hombres que no tienen nada deben realizar los trabajos más duros para no morir de hambre simplemente. El latifundio tiene como consecuencias algunas cifras impresionantes: el promedio por persona de los ingresos agrícolas, es de 25 centavos diarios, 44 de cada 100 de estas personas, jamás ha asistido a la escuela, de cada 100, 91 se encuentran evidentemente desnutridas, de cada 100 sólo 11 toman leche, sólo 4 comen carne, 84 de cada 100 viven en casas de techo de guano y piso de tierra, la gran mayoría de la población rural padece de parasitismo.

Las imágenes grafican la precariedad de las condiciones de vida que el narrador marca. La narración sobre estadísticas ocupacionales y educativas alterna por montaje planos generales de distintas tareas campesinas con planos detalle de alimentos y primeros planos de campesinos comiendo, primero un hombre y después dos niños, para cerrar con un bebé sólo. Si bien el texto de la narración aporta datos concretos que argumentan sobre las consecuencias de la estructura latifundista de la propiedad agraria, las imágenes apelan a *commover* (Barthes, 1990: 123), al enlazar planos cortos de campesinos en condiciones

precarias. La banda sonora aquí refuerza el clima de desolación configurado por los datos aportados por el narrador.

El mismo *clip* de cercas y percusión funciona de separador entre las distintas intervenciones del narrador. La secuencia siguiente a la trabajada arriba (09'27" a 09'47") vuelve a marcar los problemas del país producto de la estructura latifundista: "Del otro lado de las cercas, los obreros agrícolas sólo encuentran trabajo una parte del año. El poco poder adquisitivo de la población rural, impide la creación de nuevas industrias nacionales, de nuevas fuentes de trabajo. En Cuba hay más de 700 mil desocupados y subdesocupados."

En el mismo sentido que el bloque anterior, por montaje, el realizador encadena planos generales de obreros rurales sin actividad laboral en sitios públicos. El retrato no es de vagancia, sino de desolación. Como en las secuencias previas del mismo film donde el narrador aporta datos sobre la realidad cubana, el clima construido por la banda sonora refuerza el componente de abandono y desolación que el texto de la narración marca. En este pasaje en particular, la ausencia de primeros planos que marquen la gestualidad no ayuda en ese sentido, como en otros pasajes de este mismo film.

En *Tierra Olvidada* (1:07' a 1:09'07") el narrador, que en este film representa la voz de un trabajador, reflexiona sobre la llegada de ingenieros para resolver el problema de la ciénaga:

Comenzaron a llegar cuando se acabó la guerra, aquella guerra que se libraba lejos, en las montañas, y desde que la Revolución anunció que iban a cambiar las cosas, en la Ciénaga, cosas que los viejos no creían o veían con malicia, porque en sus largos años, nunca los gobiernos de La Habana se acordaron que existía.

Las imágenes yuxtapuestas con la narración expresan la expectativa generada en los trabajadores de la zona al percibir la presencia de técnicos que pudieran resolver algunos de sus problemas históricamente olvidados, en contraste con el lamento provocado por ese abandono. La falta de banda sonora refuerza el lugar asignado a la voz del narrador, y el montaje de planos generales del saludo entre los trabajadores en la orilla y los técnicos en el bote, con un primer plano del rostro del trabajador anciano sonriente marcan la esperanza, en contraste con la narración de la *voice over*. Aquí el realizador marca el contraste entre el pasado de sufrimiento y el presente de esperanza.

"Y lo único cierto que les quedaba hasta hoy era el trabajo duro de siempre, la realidad del horno y su cubierta, rellena de hierba", continúa reflexionando el narrador, ahora enmarcado en el clima épico configurado por la banda sonora para las secuencias de trabajo. Los planos generales marcan el conjunto de la

acción, que contienen el esfuerzo del trabajo colectivo, y los planos generales cortos focalizan la mirada sobre el traspaso mientras el narrador sigue con la reflexión al decir que “Lo demás, los sueños y las esperanzas de salir de todo esto, se rompían...”. El tono desdichado esfuma la voz al punto de perder la posibilidad de su percepción. La congoja contenida en esas palabras intenta transmitir el estado de desazón vivido por los habitantes de las poblaciones campesinas víctimas de décadas de abandono.

Por montaje, la acción se traslada a la familia del trabajador, con una mujer sentada en la orilla del arroyo, y dos niños jugando, el narrador continúa su reflexión acongojada:

Y la lección todos la hemos aprendido muy pronto. Como lo aprenderá mi hija cuando sus lindas muñecas se conviertan en simples raíces de sangre, cuando comprenda que no se puede soñar muy alto, sin escuelas, sin hospitales, sin servicios sanitarios, sin agua potable, cuando se vive con los pies hundidos en la tierra...

Los planos generales que acompañan la narración marcan la precariedad del contexto dentro del que se desarrollan las acciones. Por un lado, la mujer pescando con una rama que hace las veces de caña mientras con el mismo trapo con el que espanta los insectos, luego viste la muñeca también hecha en base a ramas que tiene su hija. El clima apacible construido por la banda sonora acompaña la narración. Cuando esta se detiene, el realizador toma un plano detalle de la flor que la niña toma del arroyo, para acompañar a su muñeca. Luego la niña la abraza, y deposita su mirada triste en dirección a donde está la madre. Esta acción demuestra que aún en un entorno adverso producto del histórico abandono, los pobladores, desde pequeños, *se arreglan* con lo que tienen. De esta forma, este fragmento del film marca la potencia latente del campesinado olvidado.

Ahora, un destino mejor

En *Esta tierra nuestra* dice el narrador con voz de autoridad (16'40" a 18'13"):

Ahora la tierra, esta tierra nuestra regada con la sangre de tanto pueblo, tendrá un destino mejor. No más tierras ociosas, no más hombres sin trabajo, no más campesinos sin tierra, no más violencia en los campos para imponer el derecho de la fuerza frente a los más débiles. Ya el pueblo empieza a construir las bases de un futuro más rico y más justo. Y eso se llama: Reforma Agraria.

La redención se concreta, se cierra el ciclo de opresión. El contraste con el período anterior a la Revolución se observa también en el uso de maquinarias, que vendrían a desarrollar mejor el trabajo sobre la tierra. La banda sonora de tono épico configura para esta secuencia del film un clima de momento histórico, *refundacional* para las intenciones revolucionarias, y para el pueblo. El agua corriendo con fuerza hacia los canales de riego supone una re-oxigenación no sólo para las tierras, sino para el país y su pueblo históricamente oprimido.

“La tierra ha de ser nuevamente repartida y utilizada en toda su potencia productora. Por encima de razas, ideologías y credos religiosos, el pueblo se ha unido para derrotar la miseria” cierra la voz de autoridad del narrador. Aquí los campesinos ya no están arando con bueyes, sino montando tractores, que suponen un mejor aprovechamiento de las capacidades naturales.

En esta secuencia, la *voice over* se hace presente con un tono distinto al de las secuencias anteriores del film. Ya no reflexiona sobre las condiciones de vida, sino que imparte su orientación hacia el proceso social que el país está viviendo. El cambio de época se marca aquí también. La reflexión sobre el pasado deja lugar a los augurios (y prerrogativas) hacia el devenir histórico. Aquí también hay una organización del relato que deviene en consecuencia lógica la organización popular, la formación del Ejército Rebelde y la Revolución.

Relación con su tierra

Para un abordaje de la cuestión campesina, también nos proponemos indagar sobre la representación de los distintos modos de relación con la tierra identificados en dos opuestos: instrumentalidad / no instrumentalidad.

Instrumentalidad

En *Esta tierra nuestra* (04'53" a 06'50"), el narrador dice:

De la tierra surgen nuestras principales riquezas. El azúcar, por ejemplo, de cuya venta en un solo mercado ha dependido casi exclusivamente el ritmo de nuestra economía. El azúcar, que cuando es liberado por el central, atraviesa un complejo mecanismo de operaciones bursátiles, que determina cuantas veces al día podrá comer un hombre de nuestro pueblo. El azúcar, con su zafra y su tiempo muerto, nuestra principal riqueza surgida de la tierra.

En este pasaje, si bien las imágenes se sitúan en el proceso de trabajo, el texto narrado enfatiza la importancia de la tierra como proveedora de la riqueza nacional, para luego referir a las consecuencias de la estructura de

propiedad latifundista: concentración de la propiedad, desaprovechamiento de las posibilidades, y exclusión para una importante cantidad de campesinos. Dice el narrador:

Pero en la tierra, el hombre ha levantado también cercas de toda clase: grandes y pequeñas. Cada una define un determinado tipo de propiedad sobre la tierra. Hay grandes extensiones en manos de unos pocos. Eso se llama: latifundio. Y hay muchos campesinos sin tierra. Eso se llama: miseria para nuestro pueblo. En el campo hay cercas a veces interminables que señalan los límites precisos de los latifundios. Cercas que rodean grandes extensiones de tierra ajena. Y mientras una gran parte de nuestro pueblo pasa hambre, no todas esas tierras son utilizadas como fuente de riqueza para la nación. Las compañías azucareras controlan unas 188mil caballerías de tierra. En estos momentos, para una zafra normal, basta con la mitad de esas tierras. La ganadería controla unas 300mil caballerías, y para el número de reces con que cuenta, le basta también con menos de la mitad de esas tierras.

Por montaje, el realizador yuxtapone la narración con el proceso de cercamiento del campo, y la banda sonora construye un clima melancólico, para reforzar el sentido de injusticia propuesto por el realizador. A partir de esta representación, entendemos que el realizador asigna la concepción instrumental de la tierra a quienes detentan la propiedad de los latifundios.

No instrumentalidad

En *Esta tierra nuestra* (02'23" a 03'35") el narrador dice:

Ancha es la tierra y generosa. Aquel que diariamente se inclina sobre ella, que le abre surcos y la llena de semillas, que se hunde en ella y le entrega su sudor de todos los días, sabe que la tierra es una cosa viva, que eleva el trabajo del hombre, y que en ella todo un pueblo puede encontrar la fuerza de su desarrollo.

En esta afirmación el narrador asigna la concepción no instrumental al campesino, en contraposición con la instrumentalidad del latifundista.

Por montaje, el realizador alterna primeros planos de acciones realizadas con la tierra, aquí centradas en la siembra, con planos generales de la vastedad que marca el narrador. La banda sonora le asigna a esta secuencia un clima de trabajo dinámico, que implica progreso.

Continúa el narrador: "Ancha es la tierra. En ella un pueblo se hace rico, o se pierde, porque la tierra entrega lo mismo a uno que a muchos, y luego, todo depende de los hombres." Aquí la acción pasa por el cultivo, concebido desde la misma perspectiva como aquello que la tierra provee si se la trabaja

bien. El clima construido por la banda sonora se torna apacible, y el realizador continúa la alternancia entre planos generales de la acción con planos detalle en cuyos cuadros quedan las manos, y los cultivos.

Cuando el centro de la acción pasa nuevamente al trabajo humano, con campesinos transportando en sus canastos el producto cosechado, el clima construido retoma dinamismo. En esta secuencia, el realizador da cuenta del proceso de trabajo con la tierra, que si es concebida como un ser vivo a ser cuidado, dará su provecho. Aquí hay una suerte de propuesta de vinculación, contrapuesta a la planteada como propia de la estructura latifundista de propiedad. Mientras una opción propone trabajarla para el desarrollo de todo el pueblo, la otra supone improductividad, derroche, desperdicio, y miles de cubanos desocupados.

A modo de cierre

Al comienzo de nuestro trabajo nos hicimos una pregunta: ¿Qué contó el cine documental cubano de este período en relación al campesinado?

En el corpus trabajado observamos al campesinado representado como fuente de inspiración y organización de la fuerza emancipatoria, identificada aquí como parte del mismo pueblo campesino, al punto de mostrar su composición popular como consecuencia lógica. Además pudimos observar contraposiciones entre identidad nacional e identidad norteamericana; impunidad y redención, y concepciones divergentes sobre la tierra.

A partir de nuestro abordaje entonces, creemos que el punto de contacto se da en la construcción de identidad por oposición. Aquí aclaramos que la identidad se construye en la intersección de pensamientos y acciones, no sólo de *apariencias*. Con esto decimos que un sujeto no es sólo lo que se ve, sino también lo que piensa y, sobre todo, lo que hace.

En este sentido, si bien entendemos la imbricación entre las oposiciones marcadas en el corpus fílmico, aquí las desagregaremos para identificarlas mejor: Una compuesta por una delimitación temporal, y otra constituida por una delimitación subjetiva.

En relación a la delimitación temporal, pudimos observar la configuración de un *ayer opresivo* en contraposición con un *hoy promisorio*, muy presentes en varios de los filmes. En el primero podemos identificar el lamento, la desazón provocados por el abandono del Estado que no se hacía responsable de resolver los problemas del pueblo, el tono melancólico de las narraciones, y también en la consecuencia lógica que constituye a la organización popular. Con el presente redentor identificamos la potenciación y el despliegue de las

capacidades que la Revolución llegó para activar; y en la gesta heroica configurada por el clima épico de buena parte de los filmes.

En relación a la delimitación subjetiva, observamos dos campos opuestos organizados en torno a una serie de prácticas y símbolos: Por un lado, la impunidad para hostigar, humillar a los más débiles, propios de la alianza *yankys-terratenientes-guardia rural* (en los stickers de las bombas, por ejemplo). Por el otro, la solidaridad entre vecinos y compañeros, el esfuerzo, el sufrimiento, la bandera nacional, la continuidad entre las identidades campesina y guerrillera.

De esta forma, en su representación del campesinado, el cine del primer período de la revolución cubana apostó a marcar con claridad los bandos opuestos, de modo de establecer con nitidez los límites entre *adentro (presente)* y *afuera (pasado)*. Del otro lado quedaron *ellos*, quienes representan el *pasado* al que el *presente* construido por *nosotros* vino a superar. El campesinado entonces forma parte de la comunidad nacional conformada para refundar el país.

Referencias bibliográficas

- Agramonte, A. (1966). *Cronología del cine cubano*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC. La Habana: Centro de Información Cinematográfica.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie M. & Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- García Borrero, J. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y Medio, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Gramsci, A. (2011). Algunos temas de la cuestión meridional (Fragmentos). *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (1958). *La ideología alemana*, parte I, sección A. Montevideo: Ed. Pueblos Unidos.
- Monter Solís, A. (s.d.). *50 años de economía al servicio del pueblo*. Disponible en www.rebellion.org/docs/85206.pdf.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Piedras, P. (2009). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. In A. Lusnich & P. Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*. Buenos Aires. Editorial Nueva Librería.

Fuente digital

www.cubacine.cult.cu/

Filmografía

Esta tierra nuestra. (1959), Tomás Gutiérrez Alea.

¿Por qué nació el Ejército Rebelde? (1960), José Massip.

Tierra olvidada (1960), Oscar Torres.