

7-30-2020

Intermedialidad en el Documental Cubano Contemporáneo

Esteban Alfonso Lopez
Florida International University, ealfo023@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd>



Part of the [Broadcast and Video Studies Commons](#), [Communication Technology and New Media Commons](#), [Critical and Cultural Studies Commons](#), [Cultural History Commons](#), [Interdisciplinary Arts and Media Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Studies Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), and the [Visual Studies Commons](#)

Recommended Citation

Alfonso Lopez, Esteban, "Intermedialidad en el Documental Cubano Contemporáneo" (2020). *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 4604.
<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/4604>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

INTERMEDIALIDAD EN EL DOCUMENTAL CUBANO CONTEMPORÁNEO

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Esteban Alfonso Lopez

2020

To: Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Esteban Alfonso Lopez, and entitled *Intermedialidad en el documental cubano contemporáneo*, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Maria Gomez

Andrea Fanta

Astrid Arrarás

Santiago Juan-Navarro, Major Professor

Date of Defense: July 30, 2020

The dissertation of Esteban Alfonso Lopez is approved.

Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic Development
and Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2020

© Copyright 2020 by Esteban Alfonso Lopez

All rights reserved.

ACKNOWLEDGMENTS

Quiero agradecer a mi profesor y director de tesis Santiago Juan-Navarro, por su ayuda incondicional, su valiosa guía, y su apoyo a lo largo del camino. Muchas gracias también a María Gómez, Andrea Fanta, y Astrid Arrarás, por sus observaciones imprescindibles y por su incondicionalidad. Gracias a Licet García, por sus lecturas, aportes y por ser una extraordinaria amiga. Gracias a mi Virgen, por su luz. Mis agradecimientos a UGS por haberme concedido las becas DEA y DYF que fueron de gran ayuda en la realización de esta investigación.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

INTERMEDIALIDAD EN EL DOCUMENTAL CUBANO CONTEMPORÁNEO

by

Esteban Alfonso Lopez

Florida International University, 2020

Miami, Florida

Professor Santiago Juan-Navarro, Major Professor

Cuban documentaries, which have experienced dramatic changes in the last decades, are now more in tune with the most recent global trends in cinema. However, the scarce implementation within the documentary genre of other perspectives and modes of analysis, outside those that are purely cinematographic, has stalled investigations in the field, thus creating a disengagement with the structural and thematic renovation that has been taking place within the discourse of contemporary Cuban documentaries.

My dissertation “Intermedialidad en el documental cubano contemporáneo” examines a select sample of representative texts and Cuban documentaries, with a view to adapting and/or developing an effective theoretical framework for the study of the documentary genre within the Cuban context. It also incorporates parameters of study that can assimilate the historical social context, and the dialogue with other artistic and cultural disciplines within the documentary, while integrating the analysis of some contemporary Cuban documentary works in order to offer an explanation about the processes that take place in the different phases of documentary realization.

My research advances our understanding of the new dynamics operating within the realm of contemporary Cuban documentary realization from the perspective of intermedial studies. By examining the use of intermediality in Cuban documentaries, this dissertation brings into the spotlight not only the complex interactions of multiple media in the Cuban contemporary documentary scene, but also the way in which intermediality addresses fundamental issues related to culture and politics, by bringing into play the ideological tensions and problems generated by Cuba's unique political regime. In addition, by exploring and describing the possibilities offered by the distinctive characteristics of intermediality in Cuban works, this study positions Cuban documentaries within broader academic dialogs on intermediality, while contributing to reconstruct the genre's history on the island.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	PAGE
INTRODUCCIÓN	1
1. HISTORIA Y CRONOLOGÍA DEL DOCUMENTAL CUBANO: ORÍGENES Y EVOLUCIÓN.....	17
1.1. Jucuma y El Mégano: Génesis y desarrollo del documental de denuncia social durante el período republicano en Cuba.....	27
1.2. Transformaciones estructurales y temáticas en la producción documental cubana posterior a 1959.....	31
1.3. El documental cubano de vanguardia durante la década del sesenta: Santiago Álvarez y Nicolás Guillen Landrián.....	38
1.4. Cuba y su producción documental: de la grisura histórica de los setenta a la crisis y la apertura de los noventa.....	49
2. INTERMEDIALIDAD: DEFINICIONES Y PERSPECTIVAS TEÓRICAS	55
2.1. Nociones, implicaciones y entresijos del término “intermedialidad”	55
2.2. Los enfoques intermediales y la cinematografía documental cubana.....	72
2.3. Intermedialidad como forma de análisis: relectura del Documental vanguardista cubano.....	75
2.4. La perspectiva intermedial en las realizaciones documentales cubanas del boom audiovisual contemporáneo.....	84
3. PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA INDEPENDIENTE	96
3.1. Protesta social y política en el documental independiente cubano: otro acercamiento a través del lente intermedial	96
3.2. Experimentación documental: nuevas aproximaciones desde la intermedialidad	110
3.3. Enfoques culturales desde la perspectiva intermedial en la documentalística independiente cubana.....	116
3.4. Historia, sociedad y análisis intermedial en la cinematografía documental contemporánea en Cuba.....	122
CONCLUSIONES.....	130
BIBLIOGRAFÍA.....	144
VITA.....	151

INTRODUCCIÓN

La escena del documental cubano contemporáneo experimenta tras las últimas décadas una reestructuración tanto formal como temática que permite su integración a las nuevas tendencias internacionales. Si bien toda la producción creativa en el país había estado sujeta al control estatal, ya a partir de los años noventa, con la flexibilización de las políticas culturales, se favorecen las coproducciones cinematográficas internacionales como alternativa de sobrevivencia del cine cubano a la crisis económica. De estas prácticas resultantes con la producción artística foránea se nutren no solo el cine nacional sino también otros medios audiovisuales como el documental, el video musical y el videoarte, que hasta el momento presentaban un atraso considerable con relación a sus homólogos internacionales. Este fenómeno de hibridación audiovisual integrado además al desarrollo de los nuevos medios tecnológicos y digitales establecen la creación de una nueva plataforma intermedial en Cuba que se desarrolla a su vez de manera paralela y al margen ya de las directrices políticas nacionales. Ocurre por así decirlo una reinención dentro del género del documental que se distingue por la renovación estructural y temática del discurso, así como la asimilación estética de nuevos y viejos códigos y elementos narrativos de otros medios artísticos.

Desde 1959 la Revolución Cubana fija las directrices de la realización cinematográfica venidera y con ello se determina además el nuevo carácter de la producción audiovisual en el país. De esta forma el documental se convierte en una herramienta didáctica al servicio del nuevo proyecto social y político cubano, responsable de enaltecer el pasado histórico de la Isla y con esto la creación de una nueva identidad

nacional. Este vínculo del documental con la propaganda política produce a su vez un rechazo hacia otras cinematografías de género, el entretenimiento y la innovación vanguardista en todas las esferas de la creación artística cubana.

Sin embargo, la experimentación dentro del discurso audiovisual se convirtió en una constante en varias de las producciones documentales y cinematográficas en la década del sesenta, adoptando así dos posiciones diferentes. La primera al servicio de la agenda y las políticas culturales de entonces que agrupó a realizadores como Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez. La segunda, con un estilo más subjetivo en la manera de abordar sus trabajos - la mayoría de los cuales fueron censurados y hasta prohibidos- contó con figuras como Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián.

Esta innovación dentro del cine documental, favorecida en parte por la aparición del collage audiovisual, suscitó cambios significativos hacia nuevas formas de análisis del discurso cinematográfico que cuestionaban las maneras convencionales de representación y narración. No obstante, la constante presencia de la censura en la isla, recrudescida en las décadas de los setenta y los ochenta, laceró profundamente la producción artística cubana y con esto todas las obras audiovisuales del período.

Con la crisis económica de los noventa, el país se abre a las coproducciones internacionales como estrategia para mantener viva la producción cinematográfica nacional. Se produce, así, una revisión crítica del pasado que legitima la figura de Nicolás Guillén Landrián, recuperando el tono subjetivo del discurso audiovisual dentro de la cinematografía documental. Asimismo, se incursiona en otros tipos de discursos dentro del documental, que a su vez se ven favorecidos por el desarrollo de las tecnologías

digitales y otras nuevas fuentes de información. Esto, ligado a la vertiginosa aparición de realizadores independientes descentraliza el poder del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas y, con ello, se divorcian muchas de las producciones documentales contemporáneas de los intereses políticos y del mercado. De aquí que numerosos cultivadores del género, la mayoría egresados de la Escuela Internacional de Cine y televisión de San Antonio de los Baños como Juan Carlos Cremata, Esteban Insausti y Eliecer Jiménez por citar solo algunos, rescaten varios de los elementos del documental vanguardista de los sesenta y los reincorporen al discurso audiovisual contemporáneo. De esta forma obras como *La Época El encanto y Fin de Siglo* (1999), *Existen* (2005), *Memorias del Desarrollo* (2010) y *Now!* (2016) manifiestan nuevas formas de juzgar la realidad y esclarecer el proceso histórico, suscitando así la denuncia social y política en mayor (Coyula y Jiménez) o menor (Cremata e Insausti) medida dentro del género.

No obstante, aunque la producción de documentales no requiere de gran presupuesto, lo que ha favorecido su desarrollo vertiginoso en los últimos veinte años, las limitaciones económicas más básicas siguen o bien frenando o bien dilatando la materialización de la mayoría de los proyectos de corte independiente. *Memorias del Desarrollo* (2010) por ejemplo, tomó cinco años para poder completarse; ya que su realizador Miguel Coyula, quien fue además su productor, camarógrafo y editor, tuvo que esperar la oportunidad para grabar en otros países e incorporarle así elementos de los que no podía prescindir la trama. *Entropía* (2015) por su parte necesitó dos años para materializarse como proyecto de documental de archivo, debido a problemas

relacionados con el proceso de edición. Todo esto trae como consecuencia la disipación de las diferentes etapas del proceso productivo —guión, producción y posproducción—, vinculadas a la realización documental; se replantea su orden y se cuestionan la funcionalidad de los viejos modelos productivos cinematográficos bajo circunstancias especiales.

De esta manera tiene lugar un proceso de hibridación del género con la ficción y los nuevos recursos digitales (set de recorte, animación computarizada y diseño gráfico) donde se difuminan las categorías audiovisuales y se adapta la estética documentalista otros lenguajes y recursos narrativos. Una vez más y tomando como referencia algunas de las obras documentales más vanguardistas de los sesenta como *Now* (1965) de Santiago Álvarez, y *Coffea Arábica* (1968) y *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1969) de Nicolás Guillén Landrián, el montaje continúa siendo la clave misma de la retórica dentro de las realizaciones contemporáneas. Ya sea de forma asociativa siguiendo la dialéctica de Serguéi Eisenstein, el intimismo de Michelangelo Antonioni o los atrevimientos de Jean Luc Godard, las piezas documentales cubanas actuales optan por la ironía y el pragmatismo con el cual se acercan a temas difíciles considerados tabúes hasta el momento.

Una nueva función del espectador dentro este tipo de documentales fomenta la creación de nuevas analogías de sentido produciendo así un diálogo meta-narrativo entre el realizador y su público. De esta manera el acto interpretativo varía de acuerdo con las necesidades particulares de los espectadores y trastoca aún más los límites del discurso audiovisual dentro del género. Si a esto añadimos el sinnúmero de nuevas tecnologías y

metodologías que se han integrado al documental cubano actual, se hacen imprescindibles nuevos enfoques desde lo intermedial como vía integradora para entender la nueva dinámica y complejidad del documental contemporáneo.

Hasta el momento solo unos pocos investigadores han abordado de una u otra forma el tema de la intermedialidad en el documental cubano contemporáneo. En dos de recientes ensayos, Santiago Juan- Navarro explora el papel de la intermedialidad y la autoconciencia en los documentales vanguardistas cubanos. Juan-Navarro se centra, tanto en las producciones más reciente como en la obra de Nicolás Guillén Landrián, como punto de referencia para entender el experimentalismo dentro de las primeras producciones documentales de la Revolución Cubana y su repercusión e influencia en la producción cubana contemporánea. Además de explicar detalladamente las particularidades de estos tipos de documentales, sugiere puntos de contacto entre obras de realizadores contemporáneos como Juan Carlos Cremata y Esteban Inasuti con las de Landrián.

Por otra parte, Jorge Luis Sánchez González en su libro *Romper la Tensión del Arco: Movimiento Cubano de Cine Documental* (2010) estudia los períodos sobre los que (según el autor), debe de ser entendida la evolución del género documental en la Isla. Sánchez señala además algunos de los aspectos medulares de varias realizaciones documentales desde el punto de vista estructural a través de su mirada experimentada como realizador. Sin embargo, aunque útil, su análisis no toma en consideración las particularidades de las nuevas producciones de corte independiente, ni otras perspectivas

(salvo la cinematográfica) importantes para comprender la complejidad del nuevo contexto de producción documental.

Cronología del cine cubano, de Arturo Agramonte (1925–2003) y Luciano Castillo (1955) es una investigación publicada en tres tomos que abarca el período de 1897 hasta 1952, y que ambos emprendieron para valorar el desarrollo del séptimo arte cubano antes de 1959. La trilogía redime la memoria histórica de la cinematografía cubana, en la actualidad muy dispersa debido a la pérdida de testimonios y de documentos, así como a la desaparición de una gran parte de la producción filmica anterior a 1959, como veremos más adelante.

Estudios recientes del documental cubano se compilan en la obra *Bitácora del cine cubano*, que según el portal *Cubacine* se trata de una de las investigaciones más completas hasta el momento, liderado por la sección de Cine Cubano, cuya especialista principal era María Eulalia Douglas y para el cual colaboraron casi todos los integrantes de la Cinemateca de Cuba. Transita desde el primer audiovisual hasta el año 1960, y a la vez resume etapas, de acuerdo con los períodos de cambio social en la Isla¹.

¹ Según Luciano Castillo, director de la Cinemateca de Cuba, uno de los más acuciosos investigadores del cine en el país, autor de una vasta obra dedicada al séptimo arte y promotor del movimiento de cineclubes: “(...) me correspondió cuando entré hace cinco años dar el impulso final para la revisión completa de las fichas técnicas y al mismo tiempo completar datos que faltaban, lograr que fuera lo más fidedigno posible a la realidad (...)” “La bitácora está inicialmente conformada por cuatro tomos. El primero abarca la producción de la República, desde 1897 hasta 1960, tanto ficción como documental. El segundo está integrado por la producción de ficción y de animación del ICAIC desde 1960 hasta 2017. El tercero abarca las 1490 ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano, las revistas cinematográficas que hicieron posteriormente al noticiero para intentar reanimarlo, la producción del Departamento de Documentales Científico-Populares que existió en los años sesenta en el ICAIC y también de la Enciclopedia Popular, serie didáctica bajo la dirección de Octavio Cortázar que se realizó durante la campaña de alfabetización. También incluye fichas biográficas de los premios nacionales de cine y otras figuras destacadas. Estamos trabajando en la revisión del cuarto tomo, que recoge el cine documental del ICAIC hasta el 2017”. (Luciano Castillo, sitio digital *Cubacine*)

Luciano Castillo, director de la Cinemateca y crítico cinematográfico, considera que *Bitácora* abarca el patrimonio filmico nacional, sin tener en cuenta las productoras que surgieron después como los Estudios Cinematográficos de la Televisión Cubana, los Estudios Filmicos de las FAR, el Taller de la AHS, y más recientemente las no estatales. La búsqueda y constancia gráfica de las obras hechas por estas instituciones paralelas pudieran constituir el quinto tomo de *Bitácora del cine cubano*, solo que habría de hacerse de una manera desprejuiciada, incluyendo todo lo que se llame *cubano*, con independencia de su filiación ideológica, procedencia institucional o independiente, para no repetir las mismas tendencias excluyentes que se generalizaron a partir de 1959².

Por último, Dean Luis Reyes se aproxima a la utilización de la forma como método reflexivo dentro del documental contemporáneo y el rompimiento de este con la tradición anterior (no vanguardista) de carácter testimonial. Su acercamiento parte de la comparación histórica con el documental didáctico testimonial, obviando en mayor medida la influencia de las realizaciones y autores censurados dentro del lenguaje documental cubano contemporáneo. Otros trabajos de autores como Ruth Golberg y Manuel Zayas abarcan la escena cubana documental, pero a través de la obra de

² Para María Eulalia Douglas: “El programa de cortometrajes de los Lumière no ha podido precisarse con exactitud, pero sí, en esa sesión histórica, entre las cintas de aproximadamente un minuto de duración, para sorpresa general, se exhibieron las siguientes: *Jugadores de carta o Partida de naipes*, *La llegada del tren*, *El regador y el muchacho o El regador regado* y *El sombrero cómico*. Según testimonios de algunos asistentes puede aventurarse que Veyre incluyera en el programa los mismos cortos que impresionaron a los espectadores mexicanos un año antes: *Una carga de coraceros*, *La comida del bebé*, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*, *Bañadores en el mar*, *Disgusto de niños*, *Juego de niños o La demolición de un muro*. Intercaló, además, otros de sus repertorios: *La artillería española haciendo fuego en combate*, y *Desfile de una caballería mora*. (*Bitácora del cine cubano. Tomo I. La República 1897-1960*)

determinados realizadores, ya sea a manera de análisis de una pieza determinada o de entrevistas particulares a documentalistas.

En cuanto a los acercamientos desde la intermedialidad al contexto cubano audiovisual, son bien escasos. Salvo Juan- Navarro, quien profundiza en varios aspectos relacionados con la forma, el contenido y los distintos diálogos entre los medios en sus análisis de la obra de Landrián e Insausti, ningún otro crítico ha aplicado este concepto a la producción documental cubana. Debido a la gran abstracción de los enfoques intermediales, actualmente la intermedialidad sigue siendo abarcada como concepto teórico explícito dentro de los diferentes campos discursivos y de representación dentro de las investigaciones en los medios.

Ruth Cubillo, por ejemplo, sintetiza los principales argumentos teóricos sobre el término partiendo de las contribuciones de Irina Rajewsky, Hermann Herlinghaus, Werner Wolf y Jens Schröter. Si bien sus consideraciones abarcan varias especificaciones sobre el término, convendría tenerlas en cuenta como estrategias teóricas que necesitan moldearse a una finalidad objetiva dentro del terreno audiovisual.

Como se ha visto, la necesidad de fuentes teóricas más próximas y aplicables al medio audiovisual constituye una de las principales limitaciones a la hora de estudiar la intermedialidad dentro de la escena documental cubana contemporánea. Primero, porque se precisa una teoría capaz de particularizar y adaptar las distinciones aplicables del concepto de intermedialidad a los códigos audiovisuales; segundo, porque dentro del marco teórico se deben establecer las distinciones estructurales entre las creaciones documentales contemporáneas elaboradas de manera independiente y aquellas que se

realizan bajo el auspicio, aprobación y el financiamiento estatal, extranjero o mixto; y tercero, porque se entiende necesario extender el estudio a otros escenarios audiovisuales cubanos afines con vistas a facilitar investigaciones más integradoras dentro del terreno audiovisual.

Por otro lado, la escasa implementación dentro del género documental de otras perspectivas y modos de análisis, fuera del netamente cinematográfico, ha estancado las investigaciones en el terreno y con esto se ha marcado un desentendimiento con la renovación estructural y temática que viene dándose dentro del discurso en el documental cubano contemporáneo. Lo que es más, la inexistencia de parámetros integradores de estudio que dentro del documental integren el contexto histórico social y el diálogo con otras disciplinas artísticas y culturales ha propiciado la incompreensión estética de los nuevos códigos y elementos narrativos presentes en la narrativa documental actual.

A la luz de los más actuales y relevantes acercamientos teóricos sobre la intermedialidad y la urgencia de la implementación de estos enfoques en el ámbito de las investigaciones en el terreno audiovisual, la presente investigación se centra en el estudio del fenómeno de la intermedialidad en el documental contemporáneo cubano tomando como referencia el trabajo de la vanguardia documental de los sesenta en Cuba, específicamente los aportes brindados por Santiago Álvarez y Nicolás Guillen Landrián. Entre los objetivos fundamentales se encuentran evaluar los aportes de las formas de realización de dichos creadores a la cinematografía documental contemporánea teniendo en cuenta la perspectiva intermedial. De esta forma se busca promover nuevas directrices

en la realización documental en Cuba y desarrollar estrategias que garanticen mayor calidad y evolución del género dentro del audiovisual.

En los capítulos que siguen se intenta establecer una relación entre el origen y desarrollo del documental en Cuba a partir de los cambios temáticos y estructurales experimentados por este género audiovisual, así como las principales influencias de realización a partir de las transformaciones sociales y políticas en el país con el paso del tiempo. Otra línea de investigación integra los aportes teóricos al lenguaje cinematográfico documental a partir de la perspectiva de la intermedialidad y la comprensión de los cambios tecnológicos dados como resultado de la mezcla y entrecruzamiento de otros lenguajes artísticos-mediáticos.

Para cumplir estos propósitos, la tesis examina una muestra selecta de textos representativos y documentales cubanos e intenta adaptar y/o elaborar un marco teórico eficaz para el estudio del género documental dentro del contexto cubano. Asimismo, una agenda tentativa pretende además integrar al análisis de algunas de las obras documentales contemporáneas cubanas las tres posturas fundamentales de las cuales parten los enfoques intermediales aplicados. Con tal fin, este estudio multidisciplinario busca, además, ofrecer una explicación sobre los procesos de compartimiento y entrecruzamiento medial que se producen en las diferentes fases de la realización documental.

Mi estudio de la intermedialidad en la realización documental cubana contemporánea se distribuye a partir de dos directivas principales: por una parte, la problemática teórica en torno a la necesidad de adaptar y configurar un apartado teórico

representativo a las peculiaridades de la producción audiovisual cubana actual; y por otra, el análisis de los conceptos y procesos intermediales a través de un estudio integrador de las obras documentales en su relación con las demás manifestaciones artísticas, teniendo en cuenta los contextos socioculturales y políticos.

Teniendo en cuenta que este estudio intenta adaptar y configurar su propio marco teórico para adecuar las distinciones funcionales del concepto de intermedialidad al terreno del audiovisual cubano contemporáneo, la investigación toma como base el análisis que Ágnes Pethö realiza del término *intermedialidad* aplicado al cine. Según la autora, es la teoría de la intermedialidad “la que ha puesto de relieve las intrincadas interacciones de diferentes medios que se manifiestan en el cine” (1). Pethö subraya así la manera en que las imágenes en movimiento pueden incorporar estructuras de todos los demás medios e iniciar fusiones y diálogos entre las distintas artes. De aquí que la obra *Cinema and Intermediality* (2011) figure como una de las columnas de imprescindible referencia en este estudio, que parte de un recorrido historiográfico por las diferentes metodologías que se han integrado a los estudios cinematográficos. Asimismo, resultan de gran utilidad las aproximaciones, que desde lo intermedial, analizan la transfiguración de la imagen cinematográfica y sus conexiones con otras formas de comunicación.

Atendiendo además a que la intermedialidad pudiera convertirse en uno de los problemas teóricos del pensamiento contemporáneo sobre cine, resulta necesario vincular los conceptos relacionados con la interrelación de medios, tales como “remediación” o “convergencia”, a partir de las tres definiciones propuestas por Irina Rajewsky (la transposición, combinación de medios y referencialidad). Un tratamiento del enfoque

intermedial partiendo de estas clasificaciones nos permitiría abordar las prácticas intermediales a partir de los fenómenos asociados a las mismas. Por ello y teniendo en cuenta que según Rajewsky a una sola configuración medial pueden ser aplicadas dos o quizás hasta estas tres clasificaciones, se hace necesario revisar sus escritos sobre intermedialidad, intertextualidad y remediación, como vía para explicar cómo la producción audiovisual aborda ya sea de manera formal o temática aspectos propios de otras prácticas significantes.

Desde el punto de vista teórico, la investigación se sustenta además a partir de los nuevos enfoques del concepto de intermedialidad que parten de los modelos intermediales propuestos por Jens Schröter. Otro acercamiento al término se realiza desde la iconología de W. J. Mitchell y su interés por reevaluar la cultura visual a la luz de los medios digitales. De esta forma, se buscan nuevas aproximaciones que reconozcan la intermedialidad como un fenómeno en constante rompimiento con la ontología de los medios y reconozcan la mutabilidad y la variabilidad de los procesos intermediales. Igualmente importantes son los aportes teóricos de Ruth Cubillo, quien analiza la intermedialidad a partir de los estudios comparativos y de un gran número de disciplinas entre las que figuran, la sociología, la psicología y la literatura comparada. Conviene, además, no pasar por alto las consideraciones de Dean Luis Reyes sobre el papel de la forma dentro del documental cubano contemporáneo; y los períodos sobre los que, según Jorge Luis Sánchez González, debe de ser entendida la evolución del género documental en la Isla.

Para entender la experimentación dentro de las primeras producciones documentales de la Revolución y la repercusión e influencia de estas dentro de la producción cubana contemporánea, valdría auxiliarse del análisis de Santiago Juan-Navarro, donde además se desglosan varios aspectos medulares relacionados con el contenido y la forma del documental cubano de vanguardia. Asimismo, su particularización en la obra de Nicolás Guillén Landrián como principal figura de culto dentro de la producción documental contemporánea, colabora con el entendimiento de la dinámica del lenguaje audiovisual en interacción con los cambios histórico- sociales y culturales.

La presentación, por otra parte, de un corpus audiovisual dentro de este marco teórico integra producciones en su mayoría, posteriores a 1990 y que agrupan a realizadores como Juan Carlos Cremata, Esteban Insausti, Eliecer Jiménez y Lourdes de los Santos por solo citar algunos. Estas realizaciones transgreden los límites estructurales convencionales dentro del género documental en la Cuba contemporánea.

En el primer capítulo, “Historia y cronología del documental cubano: orígenes y evolución”, realizo un recorrido por la historia del documental cubano con el propósito de delinear las principales corrientes estéticas y temáticas en el devenir histórico de este género en la isla. En mi recorrido histórico-contextual, —que empieza con la primera función cinematográfica pública en la Habana de finales del siglo XIX—, dedico un primer acápite al documental cubano de denuncia social en la Cuba republicana; luego, en el apartado siguiente, me detengo en las transformaciones estructurales y temáticas dentro del documental a raíz del triunfo revolucionario de 1959. El tercer acápite se

centra en el documental cubano de vanguardia en la década de los sesenta, y el cuarto constituye una mirada panorámica a la etapa de crisis y apertura en los años noventa.

Con el propósito de lograr una representación tanto estilística como formal dentro de este recorrido he atendido no solo a la producción audiovisual reconocida por el ICAIC y las políticas culturales del país, sino además a aquellas que transgredieron las barreras políticas y que han sido censuradas y olvidadas. Me centro, fundamentalmente, en aquellos documentales que han aportado, modificado, alterado, o cambiado la estructura del discurso documental en relación con los cambios históricos, políticos, sociales y culturales en el país.

En la primera parte del capítulo dos (“Intermedialidad”), esbozo una síntesis teórica de las principales contribuciones sobre el tema. Los modelos y clasificaciones propuestos por Irina Rajewsky y Jens Schröter; la reevaluación de la cultura visual desde la iconología de W. J. Mitchel; y los aportes teóricos de Ruth Cubillo, entre otros ya anteriormente mencionados, sirven de base a mi acercamiento. Me apoyo además en las ideas de H. Herlinghaus, quien define la intermedialidad como “aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios” (Herlinghaus, 2002: 39). En este capítulo se busca, primero, definir los términos y conceptos teóricos que ser usarán en la investigación, y segundo, adaptar dichos términos y conceptos teóricos al escenario audiovisual cubano contemporáneo. Se intenta además una adaptación de los enfoques intermediales a partir de la elaboración de una propuesta teórica funcional dentro del contexto audiovisual

cubano, a través de la vinculación de la perspectiva intermedial a la dinámica audiovisual en Cuba.

En este mismo capítulo teórico, tras un breve acápite introductorio sobre los enfoques intermediales en la cinematografía documental cubana, llevo a cabo una relectura del documental vanguardista cubano desde una perspectiva intermedial, centrándome en la obra de dos de los más destacados documentalistas cubanos: Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián. En el último acápite de este segundo capítulo, también mediante el empleo de las herramientas teóricas sobre la intermedialidad, rastreo y expongo las relaciones intermediales, manifiestas o camufladas, en las realizaciones documentales cubanas del boom audiovisual contemporáneo.

El capítulo 3 explora los desafíos, las limitaciones y particularidades de la escena documental cubana correspondiente a la producción independiente. A la luz de la adaptación teórica elaborada en el segundo capítulo, realizo lecturas pormenorizadas de un selecto corpus documental, subdividido y agrupado alrededor de tres ejes clasificatorios: el documental independiente de protesta social y política, el documental independiente de experimentación, y el documental independiente de corte cultural. El objetivo principal de este acercamiento es dar visibilidad a las interacciones que se producen en cada obra entre los diferentes medios y manifestaciones artísticas, estructuras, y temas, y, al mismo tiempo, poner de relieve la dinámica de las nuevas formas de relación entre estas obras y su contexto histórico, social, cultural y político. Esta aproximación permite integrar al lenguaje documental contemporáneo cubano el análisis intermedial y, sobre el mismo, proyectar las tres posturas fundamentales

planteadas por Rajewsky (transposición, combinación y referencia), de las cuales parten los enfoques intermediales aplicados.

En este tercer capítulo se estudian además las corrientes estéticas que fomentan el entrecruzamiento de los medios en el documental contemporáneo y los nuevos propósitos meta-narrativos del archivo audiovisual. El propósito es brindar una explicación sobre los procesos de compartimiento y entrecruzamiento de los medios que tienen lugar en las diferentes fases de la realización documental. Partiendo de la premisa de que las realizaciones documentales atraviesan por varias etapas en su proceso productivo (guión, producción y postproducción), no sería concluyente la realización de un análisis intermedial de una obra documental que no integre todas las fases del proceso de creación audiovisual.

Para realizar esta investigación me planteo varias hipótesis a desarrollar en los capítulos que abarcan el estudio:

- 1) Dentro del documental cubano contemporáneo la intermedialidad no solo puede ser abordada a partir de los cambios estructurales y temáticos que facilitaron la digitalización y el desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación artística y mediática, sino que este proceso de entrecruzamiento de los medios viene dado además por la continuidad de la tradición vanguardista y cultural del país, y el diálogo suscitado entre los medios artísticos y audiovisuales a lo largo del proceso histórico social cubano.

- 2) Una aproximación al documental cubano contemporáneo a través de las relaciones intermediales que se producen dentro del mismo, expande los límites de las

investigaciones en el terreno audiovisual y sirve como punto de partida para otras investigaciones más integradoras de la historia del género documental en el país.

3) Gran parte de las obras documentales contemporáneas de corte independiente se proyectan a manera de contra-discurso de las políticas culturales actuales y antagónicas además al tono triunfalista revolucionario.

4) En el caso del documental cubano contemporáneo la superposición y mezcla de los lenguajes empleados suscita la denuncia tanto social y política a través del otorgamiento de nuevos valores de significado al material de archivo empleado.

5) El juego meta-narrativo con el espectador dentro del documental dentro de las producciones cubanas contemporáneas constituye una de las estrategias más efectivas para promover el cambio social.

CAPÍTULO 1

HISTORIA Y CRONOLOGÍA DEL DOCUMENTAL CUBANO: ORÍGENES Y EVOLUCIÓN

El documental es un arma para producir cambios, aunque solamente influyan en criterios, concepciones, prejuicios...” “imagínate las herramientas bien aprendidas y aprehendidas de un documentalista, unidas a las de un periodista. Una vez logrado el objetivo fundamental, conmocionar al espectador, las distintas y varias reflexiones que surgen del lado de allá de la pantalla serán el éxito total del trabajo.

Belkis Vega

La Habana destaca como una de las primeras capitales en Latinoamérica a las cuales arriba la novedad tecnológica del cinematógrafo. En fecha tan temprana como el 24 de enero de 1897, el representante de los hermanos *Lumière*, Gabriel Veyre, ofrecía la primera función cinematográfica pública en la isla. Poco después, el 7 de febrero, el propio Veyre filmó un minuto del primer documental producido en Cuba del cual se tiene

noticias: *Simulacro de incendio*. El material, que por sus características se ajustaba a las técnicas del género cinematográfico, seguía la estética, duración y narración que hasta hoy lo definen como pionero del género en el contexto cubano.

De acuerdo con lo documentado por la prensa de la época, Granados y Zúñiga, — los jefes del cuerpo de bomberos —ordenaron la salida del material de guardia, así como de la bomba, los carretes y el carro de auxilio. Los bomberos dieron la vuelta y tomaron la bomba y la caja de agua que estaba justo en la puerta de la estación. Se llevó a cabo el tendido de las dos mangueras, se empalmaron las escaleras, y uno de los pitones fue subido a la azotea. O sea, que los actores del primer filme cubano fueron los verdaderos miembros de la Estación Central de Bomberos del Comercio de la ciudad³.

La presentación de *Simulacro de incendio* tuvo lugar en el Paseo del Prado número 126, actual *Gran Teatro de La Habana*. Ese día los asistentes a la exhibición pudieron disfrutar además de cuatro cortometrajes: *El tren*, *El regador y el muchacho*, *Partida de cartas* y *El sombrero cómico*. Este evento se registra como uno de los más importantes de la década en la Isla. La segunda producción filmica realizada en el país (1898) y primera de su tipo elaborada por un cubano, se tituló *El Brujo Desapareciendo*. Este trabajo de ficción sirvió de propaganda a una marca de cervecera y el actor fue su propio realizador, José E. Casaús, quien se desvanece para ir a buscar una

³ Apuntes recogidos por Arturo Agramonte en su obra *Cronología del cine cubano* (1966) y por María Eulalia Douglas en *La Tienda Negra: El cine en Cuba (1897-1990)*.

cerveza. Cooperó en esta filmación un joven de 15 años, quien fuera luego, según críticos e investigadores, el indiscutible fundador del cine en Cuba: Enrique Díaz Quesada⁴.

Desde su infancia, Díaz Quesada estuvo vinculado a eventos populares donde se recreaban escenas panorámicas del entonces. En 1905, con solo 20 años, fundó la *Moving Pictures Company* con la cual ofreció funciones en los teatros Albisu y Martí, a su vez que proyectaba noticias locales rodadas bajo el título de *Cuba al día*. Muchos de sus documentales sirven como muestra de los primeros años de la República, por ejemplo, *La Habana en agosto de 1906*; y *La Salida de Palacio de Don Tomás Estrada Palma*. En este último, se documenta el abandonamiento del Palacio de los Capitanes Generales por el presidente de la época, producto de la segunda intervención militar norteamericana que tuvo lugar en la Isla.

Una de las muestras más antiguas del repertorio de Enrique Díaz—y que aun se conserva—es *El Parque de Palatino* (1906), sobre la inauguración de un parque de diversiones en una zona habanera que posteriormente fue reconocida como Coney Island. El negativo de este material fue enviado a los Estados Unidos con el propósito de atraer turismo, lo que ineludiblemente demuestra su carácter propagandístico. Si bien solo perdura un minuto de este documental, *El Parque de Palatino* es catalogada por algunos historiadores como la primera realización cinematográfica cubana durante esta primera década del siglo XX.

⁴ Luciano Castillo y Arturo Agramonte definen la técnica de grabación empleada entonces por Enrique Díaz Quesada como “(...) esos cuatro planos fijos, dos panorámicas y un travelling que han sobrevivido revelan una incuestionable intuición cinematográfica.” (La *Jiribilla*; “*El padre de la cinematografía cubana*” (2).

En 1907, Díaz Quesada filma varios cortometrajes como *Criminal por obcecación, Juan José, y Duelo a orillas del Almendares*. En 1909 rueda por primera vez dos trabajos en el interior del país: *Los festejos de la Caridad en Camagüey* y *La Leyenda del Charco del Güije*, esta última constituye un material ficticio de 10 minutos que cuenta con la autoría de Chas Prada. En 1913 concluye la primera realización de largometraje con que cuenta la cinematografía nacional: *El rey de los campos de Cuba. Manuel García*, nombre por el que también es conocida esta obra, fue estrenada en dos de los teatros de los altos de la Manzana de Gómez. En sus filmes de pequeña factura aparecieron la inauguración de la estatua de Antonio Maceo, las tomas de posesión de los entonces presidentes José Miguel Gómez y Mario García Menocal, la salida de Charles E. Magoon de La Habana y la sublevación del Partido *Independientes de Color*, por citar algunos ejemplos.

Díaz Quesada se alejó un tanto del estilo melodramático de las potencias cinematográficas como Italia, Dinamarca, Francia, Alemania y Estados Unidos para dedicarse a temáticas más autóctonas, sus posteriores metrajes giraron alrededor de representaciones populares de corte romántico e histórico⁵. Este pionero de la cinematografía cubana realizó diecisiete de las cuarenta películas de ficción rodadas en la Isla entre 1906 y 1922. Sin embargo, la mayoría de sus realizaciones desaparecieron en un incendio poco después de su repentina muerte, el 13 de mayo de 1923, cuando organizaba una película dedicada a Antonio Maceo.

⁵ Entre otras de sus creaciones se recuerdan títulos como *La manigua* o *La mujer cubana* (1915), *En poder de los ñañigos* (1917), *Sangre y azúcar* (1919) y *La brujería en acción* (1920).

En octubre de 1922 se produce la primera emisión radiofónica en Cuba, y el cine, que había desplazado al teatro a principios del siglo XX, reconoce en la radio a un fuerte competidor, tan es así que a finales de los años treinta la radio ocupa el primer lugar de preferencia del público. En una maniobra por rescatar la asistencia a las salas de cine y las recaudaciones derivadas de las exhibiciones cinematográficas, se interrumpían las películas para transmitir en directo las radionovelas de éxito.

La aparición del sonido no conduce a un crecimiento artístico del cine nacional. La mayoría de las producciones son en la práctica libretos radiofónicos o sketches banales intercalados con números musicales. Los productores apelan a recursos populistas que demuestran eficacia comunicativa en el incipiente negocio de la radio y en el teatro vernáculo ya en declive. En el afán por reconquistar al público, no obstante, algunos de estos filmes alcanzan resultados financieros y comunicativos.

Según Walfredo Piñera, crítico e historiador de cine, el desarrollo de la cinematografía en Cuba respondió a la escala de los logros del cine mundial. Este período finaliza, aproximadamente, con el salto de la cinematografía silente a la sonora. Sin embargo, el cine cubano experimentó durante ese momento un sinnúmero de presiones a las que no pudo subsistir.

El primero de febrero de 1926, con la llegada del inventor norteamericano Lee De Forest, se realiza la primera demostración de cine sonoro en Cuba. Con esta novedad aparecen los dos fenómenos a que hacíamos referencia: la agudización de la crisis económica mundial (1929-33), y la paralización de los estudios cinematográficos locales por falta de insumos para el rodaje y el revelado. Por ese entonces ningún empresario se

arriesgaba a realizar las inversiones necesarias para renovar y modernizar los estudios. El cine sonoro es rechazado por el público desde sus inicios. Incluso intelectuales de renombre como Raúl Roa expresan abierta y públicamente que aceptar el cine hablado es reducirlo estrechamente al lugar de su procedencia. Tal consideración aparece en carta escrita a Jorge Mañach, publicada en la revista *Orto* en septiembre del 1929. La exhibición de filmes silentes continúa durante algunos años, sobre todo hacia el interior del país, en pueblos donde la novedad del sonido es rechazada o no existen los recursos necesarios. Hay que recordar que los empresarios y exhibidores son cautelosos en acometer nuevas inversiones.

Según Mario Naito López, con la introducción del sonido se producen diversos documentales, siempre de corta duración, que son reflejo de las situaciones cotidianas, La mayoría tiene carácter comercial, y toma como referencia a personajes, instalaciones o costumbres. La cámara capta el hecho en planos secuencia. La edición es pobre, sin cortes en las filmaciones. Era usual emplear bandas de música de la época, acorde con las imágenes que se filmaban.

El primer experimento realizado en Cuba para probar los equipos de sonido llegados al país se realiza con el corto de tres minutos *Un rollo movietone* (1932), filmado en 35 milímetros, y tuvo como productor a Arturo del Barrio. La fotografía estuvo a cargo de Ricardo Delgado; la edición la realizó Max Tosquella; y el sonido fue del sistema sonoro Art-Roger⁶. La filmografía de la época se enfocó en promocionar

⁶ Este documental o corto publicitario se hizo sobre el Hotel G y 25 del Vedado, antiguo Palace y narraba en imágenes la instalación de ocio de La Habana. En años sucesivos aparecerían otros como *El Frutero* y *Como el arrullo de palmas*, ambos musicales inspirados en la obra del compositor cubano Ernesto Lecuona.

espacios turísticos mediante la filmación en grandes planos generales y sonoridad con la música de moda. Tal es el caso de *Cuna de Héroes*, *La Habana de ayer y de hoy*, *Holguín la feria de los siglos*, *Turismo o zafra sin tiempo muerto*, entre otros.

De Ramón Peón escribió Mario Rodríguez Alemán que entre 1920 y 1930, este dirigió ocho películas melodramáticas, silentes y sin calidad artística, pero con nivel técnico relativamente aceptable, y con cierto apego social. Rodríguez Alemán señala obras como *El veneno de un beso* (1929) y *La virgen de la Caridad* (1930). Sin embargo, Peón realizó 11 de las 39 películas producidas en Cuba entre 1920 y 1930. Tal es el impacto de aquel primer cine cubano y la proyección internacional de sus autores que el célebre crítico francés Georges Sadoul escribió en su *Historia del Cine Mundial* que *La virgen de la Caridad* es “un filme que a pesar de la ingenuidad de su guión fue notable en su puesta en escena, sus actores, sus tipos nacionales bien situados” (Sadoul, 381). Peón partió a México, desalentado por la apatía y la rapacidad de los escasos productores cinematográficos del patio y continuó una carrera sin grandes aciertos, aunque correcta, con algún éxito y sin ningún hálito creativo⁷.

Tal fue su empeño por dejar para la posteridad una cinematografía propia, que fundó la productora *Películas Cubanas S. A.* (PECUSA). Intentó además glorificar en sus realizaciones a figuras como Rita Montaner con *Sucedió en La Habana* (1938), *Romance*

⁷ En su haber se consignan dos etapas creativas: 1920-1930 y 1938-1940, en las cuales se contagió de la atmósfera cultural que reinaba en el país y que dio lugar a obras cardinales de la nacionalidad cubana: *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo* (Nicolás Guillén), *Sabor eterno* y *Elegía sin nombre* (Ballagas), *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor* (Lezama Lima), *Juan Criollo* (Carlos Loveira), *Rítmicas* (Amadeo Roldán), *Cecilia Valdés* (Gonzalo Roig), *Niña Rita* (Eliseo Grenet), *Gitana tropical* (Víctor Manuel), *Paisaje cubano* (Marcelo Pogolotti), *El rapto de las mulatas* (Carlos Enríquez), *Interior del Cerro* (Portocarrero).

del palmar de 1938 y *La única* (1952); además de otras personalidades famosas de la época como Aníbal de Mar, con su filme *Una aventura peligrosa* (1939) y Ernesto Caparrós⁸.

Con la consolidación del cine sonoro en el gusto de muchas personas se manifiesta en Cuba otro fenómeno: la hegemonía del cine norteamericano que ya contaba con adeptos, sobre todo entre las clases pudientes, debido a una mayor instrucción y estética creada que, si bien nada tenía que ver con las costumbres y la cultura de la Isla, ejercía cierta influencia en los diversos circuitos artísticos.

Hacia finales de los años 30 tomaron auge los documentales en formato de cortometrajes, que coexistieron en la filmografía nacional junto a realizaciones atiborradas de sensacionalismo que recogían los noticieros. Se rodaron conjuntamente eventos especiales sobre regatas y encuentros deportivos, entre los que figura la pelea de boxeo entre Kid Chocolate y Fillo Echevarría, producida por Jorge Piñeyro. Otro ejemplo lo constituye *El caso de Margot García Maldonado*, una crónica roja elaborada por Leo Aníbal Rubens.

La Segunda Guerra Mundial en 1939 limita la importación de filmes estadounidenses y europeos, por lo que este vacío es ocupado por producciones procedentes de México, Argentina y en menor escala por España. El alto índice de

⁸ Entre otras obras de Caparrós figuran *Prófugos* (1940), *Romance musical* (1942) y *Fantasmas del Caribe* (1942). Poco después se fue a vivir con su esposa a Nueva York, donde logró colocarse como director de fotografía en importantes filmes de Arthur Penn, Richard Sarafian, George Seaton, entre otros.

analfabetismo que imposibilitaba leer los subtítulos de las películas habladas en otros idiomas, beneficiaba la proliferación de filmes de habla hispana. Sin embargo, estos son relegados a circuitos de segunda categoría por el dominio norteamericano y sus cadenas de distribución y exhibición. Durante estos años, junto a documentales de la *Cuba Sono Films* aparecen cortos musicales que por su dramaturgia clasifican en el género que documenta un hecho, con una narrativa directa y sin los pretextos propios de la ficción⁹.

Mientras tanto, la música de la Isla aparece plasmada en realizaciones de bajo costo, digamos que para perpetuar figuras del arte con reconocimiento nacional e internacional. De esta manera se guardan para la historia las interpretaciones de solistas y agrupaciones o se graban las costumbres de un pueblo que sincretiza referencias españolas, africanas y autóctonas. Incluso, firmas comerciales aprovechan el filón y emplean el celuloide para incrementar sus ventas; en algunos casos emplean a figuras públicas para reforzar sus mensajes¹⁰.

En la década de los años 40, junto a las realizaciones documentales, comienza a su vez de manera irregular la enseñanza y los estudios sobre cine. Según publicaciones de la época, La Habana era un paraíso para los cinéfilos, aunque sin ninguna perspectiva crítica, ya que persistía la producción de noticiarios y la commercial. Los poquísimos

⁹ La lista de estos trabajos clasificados como documentales y que fueron producidos por la *Cuba Sono Films* abarca títulos como: *El desalojo de Hato del Estero*, *Los carboneros de la Ciénaga*, *La lucha del pueblo cubano contra el nazismo*, *Azúcar amargo*, *Escuelas del Ecuador*, y *Sur de Batabanó y Yaguajay, un pueblo alcalde*. Los mismos constituyen materiales de corta duración y se inspiraban en sucesos cotidianos.

¹⁰ Patrocinadores como la cerveza Polar, financiaron producciones como *Ritmos de Cuba* dirigido también por Caparrós. Por otro lado, la Compañía Cinematográfica Cubana apoyó realizaciones que mostraban al conjunto de bailes flamencos de Carmen Amaya en cintas como *Embrujo del fandango*. Famosas personalidades del entonces como Esther Borja y Rosa Fornés participaron en cintas como *Flor de Yumurí*, *Ritmo de maracas*; y *Amor en kilociclos*.

largometrajes que se realizaban durante este tiempo tenían muy poco valor artístico, como piezas musicales o melodramas, en su mayoría coproducidos con México¹¹. Entre los filmes de este periodo figuran: *Su majestad el ladrillo* (1940); *Los parques de La Habana* (1944); y *Santiago heroico y sentimental*, todos dirigidos por José Antonio Sarol¹², quien se convertiría en un realizador muy destacado de la época. Es importante señalar que en estos años disminuye la cantidad, calidad y resultados económicos de la producción cinematográfica y documental en la Isla. Como resultado las pantallas eran saturadas con estereotipos de rumberos con tumbadoras y maracas que bailaban alegres o se encontraban enfrascados en dramas baladíes.

Sobre el año 1946, gran parte de los materiales realizados fueron encargados por el gobierno de Grau San Martín. Cabe mencionar títulos como *La historia íntima de cayo Confites* (1947) de Bernabé Muñiz; y *Prensa, baluarte de la libertad* de Bebo Alonso. Además, la *Cuba Sono Films* continúa produciendo obras documentales como *Realengo 18; de la hacienda Sevilla*; y *Ventas de Casanova*. Años más tarde le seguirían títulos como *Embrujo antillano*, con María Antonieta Pons, *A La Habana me voy*; y otras películas realizadas por el mexicano Juan Orol como *Sandra la mujer de fuego* (1953) y *La mesera del café del puerto* (1955).

¹¹ Otros directores como Aurelio Lagunas dirigieron cintas *Cienfuegos, la Perla del Sur* (1942); *El lenguaje de las flores y Palmares* (1944). Por su parte César Cruz nos regala *Ahí viene la conga* (1946) y Alberto G. Montes produce obras como *Construyendo nidos de esperanza*; y *Nace un futuro*

¹² José Antonio Sarol (1920- 1986). Desde mediados de los años cuarenta hasta principios de los cincuenta labora para la Productora Nacional de Películas donde realiza varios de los materiales documentales del entonces, muchos de los mismos a color. Luego trabaja como coordinador y más tarde director de programas. Funda su empresa (Minicolor) y contribuye con parte de la creación documental del periodo.

Para suerte de la filmografía nacional y de su historia, con el decenio de los cincuenta comenzó a decaer aquel tipo de cinematografía y las más logradas aproximaciones concernieron a Manuel Alonso. Este caricaturista publicitario fue creador del primer dibujo animado cubano y posteriormente se convirtió en productor y empresario de noticieros, con el tiempo controló la mayor parte de la producción nacional. Alonso trabajó además como director de algunas películas populares como *Siete muertes a plazo fijo* (1950) y *Casta de roble* (1954) que figuran entre las mejores producciones sonoras realizadas en Cuba antes de 1959.

Pero no todo el quehacer filmográfico de estos años se puede catalogar como superficial, ya que a principios de 1951 se funda la *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, con una sección de cine para realizar cine debates y conferencias. Se publica también el *Boletín de Cine* que propiciaba la crítica seria, y se funda un cine club, antecedente histórico de la actual Cinemateca de Cuba.

1.1. Jucuma y El Mégano: Génesis y desarrollo del documental de denuncia social durante el período republicano en Cuba

En 1955 se estrena el documental *Jucuma o el cabo de San Antonio*, también de José Antonio Sarol, que retrata la miseria de las comunidades que vivían en el extremo occidental de la Isla. En uno de los pocos poblados que se encontraban en esa región, sus residentes vivían de la fabricación de carbón y con el cual ganaban en cada embarque unos veinte pesos por familia. Estos individuos no se hallaban registrados en los censos de población y sus caseríos se encontraban fuera de cualquier demarcación territorial. Sus bohíos y utensilios domésticos, por otra parte, estaban elaborados con recursos muy

limitados que denotaban las condiciones de abandono a las que estaban sujetos. A esto se le agrega que la única forma de intercambio con el resto del país lo realizaban a través de un bergantín de Guerra que arribaba mensualmente con suplementos para un faro cercano.

Jocuma o el cabo de San Antonio se encuentra entre los acercamientos por experimentar con obras documentales de carácter de denuncia social en esa época. Este intento es retomado en 1957 en *La cooperativa del hambre*. El primero debió esperar hasta 1959 para ser proyectado, y el segundo fue destruido por el gobierno de Batista cuando aún no se le había incorporado el sonido. Junto a *La cooperativa del hambre* fueron destruidos también toda la producción y todo el equipamiento de la empresa *Minicolor Films*, que había sido fundada en Guanabacoa en 1954.

Debemos destacar que los datos bibliográficos sobre *Jocuma* son escasos, y que hasta fecha muy reciente, el documental seguía invisible. Fue condenado al olvido debido a que anulaba el mito del punto cero. Su existencia demostraba que *El Mégano* no fue la primera película con carácter social rodada en Cuba. El primer historiador cinematográfico en mencionar la existencia de *Jocuma* fue Arturo Agramonte, quien le dedica unos párrafos en su *Cronología del cine cubano*, publicada en 1966, pero la difusión de este estudio fue limitada por el primer presidente del ICAIC, Alfredo Guevara, por lo que muchos datos contenidos siguieron en el olvido, en particular aquellos dedicados al cine documental prerrevolucionario.

Ni siquiera en *Cuban Cinema*, de Michael Chanan, — un libro que había sido históricamente una fuente de información historiográfica obligada sobre el cine cubano

fuera de la Isla—, se encuentra referencia alguna a *Jocuma* o a José Antonio Sarol.

Jocuma no es mencionada ni en la primera versión de 1985, ni tampoco en la versión revisada de 2004. El mismo silencio historiográfico tiene lugar incluso en trabajos más recientes, como el libro de María Dolores González-Ripoll Navarro, *Historia de Cuba*, publicado en 2009¹³, o el texto de Jorge Luis Sánchez González¹⁴, que incluye un capítulo sobre el cine prerrevolucionario. Solo a finales de los años 90, en *La tienda negra*, de María Eulalia Douglas, aparece una breve reseña sobre *Jocuma*. Tiempo después, esta misma autora aporta nuevos elementos sobre *Jocuma* en *Catálogo del cine cubano 1897-1960*¹⁵.

Jocuma no pudo ser exhibido en los cines comerciales debido a la negativa de los distribuidores, pero no corrió igual suerte hacia el interior del país, donde pudo ser visto de forma clandestina. Solo es estrenado oficialmente en el cine Rex de La Habana, en 1959, posterior al triunfo de la revolución cubana. Se especuló que una copia permanecía celosamente guardada en las bóvedas de la Cinemateca de Cuba, y tal información fue confirmada en 2010 cuando María Eulalia Douglas publicó un artículo que rescata la memoria de José Antonio Sarol¹⁶ y aseguró que *Jocuma*... era un caso olvidado de cine

¹³ González, María Dolores. *Historia de Cuba*. Madrid, 2009.

¹⁴ Sánchez González, Jorge Luis. *Romper la tensión del arco*. La Habana, 2010.

¹⁵ Douglas, María Eulalia. *Catálogo del cine cubano, 1897-1960*. La Habana, 2008, (128).

¹⁶ José Antonio Sarol no abandonó su país, sino que se mantuvo junto a los fundadores del ICAIC y la intención de hacer un nuevo cine, solo concretado en el año 1965 con el documental *Premio al trabajo*, que narraba la visita de un grupo de trabajadores a China y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Su reconocimiento al talento creador estuvo a cargo de la UNEAC, el Noticiero Nacional de Televisión y por la Cinemateca de Cuba, lo que evidencia que Sarol nunca estuvo entre los mimados por Alfredo Guevara, el director del ICAIC.

comprometido en la época de Fulgencio Batista y el único trabajo de Sarol en salvarse de la destrucción (se discurre que la autora tuvo acceso a la obra archivada).

El Mégano (Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, 1955), — un documental de corte neorrealista sobre el trabajo y la vida de los carboneros en la Ciénaga de Zapata, en la costa sur de Cuba—, constituye la única obra documental que sobrevivió al ataque emprendido contra el cine de la era republicana. El documental fue prohibido y ocupado por la policía de Batista, pero se logró recuperar una copia después del triunfo de la revolución. Desde entonces *El Mégano* pasa a ser reconocido como principal antecedente del cine de conciencia social y artística en Cuba.

Es simplista plantear la dicotomía *El Mégano* versus el resto del cine cubano para confirmar la tesis antes expuesta. La realidad histórica es mucho más compleja. *Jocuma* merece su lugar y *El Mégano* no debe seguir presentándose como la única obra documental de denuncia en su tiempo, sobre todo porque ambos exhiben una coincidencia epocal¹⁷. *Jocuma* no postula una ruptura ideológica y estética al nivel de *El Mégano*, pero sí constituye un ejemplo de compromiso social y de denuncia frente a la explotación del campesinado antes de 1959, bajo Fulgencio Batista.

El Mégano se estrena en el anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana en enero de 1958. El corto documental pronto se convertiría en el germen del futuro Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Con la filmación de *El Mégano* y la

¹⁷ A diferencia de *Jocuma*, que fue ignorado por Alfredo Guevara en su selección de las obras anteriores a 1959 que pasarían a formar parte del cine documental cubano; *El Mégano*, catalogado como documental neorrealista, fue oficialmente conocido como material comprometido que sienta las bases del cine revolucionario en años venideros.

fundación del ICAIC en 1959, concluye una etapa que supera seis décadas de cinematografía republicana, apenas conocida ni reconocida después. El quehacer filmográfico antecesor a *El Mégano* también tuvo sus precursores entusiastas, sin embargo, estas solemnes referencias le confieren a Cuba una imagen cinematográfica distanciada de las carátulas rumberas y que distorsionaban ante el mundo un pueblo alegre, pero con inquietudes sociales.

Se produciría a partir de entonces un cine menos comercial, más cuestionador e irreverente, que pondría en evidencia a menudo las contradicciones contemporáneas. Era un golpe demoledor al folclorismo y al nacionalismo más extremo. Era tal vez el paso más avanzado en el camino de la modernidad del cine latinoamericano. Para documentar esa realidad y llevarla a las pantallas nacionales comenzaba una nueva etapa de grandes contradicciones para y entre los creadores. Algunos abandonaron sus proyectos y la Isla, para desde la distancia hacer sus retratos cinematográficos y dejar constancia de apegos, idealismo, añoranza y reticencias. La historia del cine en Cuba comenzaba a reescribirse para bien y para mal del séptimo arte.

1.2. Transformaciones estructurales y temáticas en la producción documental cubana posterior a 1959

No de cineastas, sino de seres humanos. Algunos siguieron adelante, y los admiro, porque poseen un estoicismo y resistencia tremendos. En mi caso particular he resistido mucho y tratado de que ese sufrimiento no se enquistase, no sea maligno. No creo en frustraciones; el cineasta que sirve vale en cualquier situación. El talento no se borra por contextos, lo que si existen son limitaciones económicas para realizar. Los directores buscaron alternativas, y muchos nos comprometimos con la realidad, a veces en silencio. En Cuba las cosas no se pueden hacer a rajatablas. Pero existieron subtextos artísticos interesantes.

Guillermo Centeno

Con el triunfo de la Revolución cubana el primero de enero de 1959 la documentalística en la Isla da un giro hacia lo social, el documental se convierte en portavoz responsable de documentar las transformaciones políticas y sociales que comienzan a tener lugar. En esta época el sonido directo adquiere mayor relevancia en las obras, como expresión que dinamiza el ritmo cambiante propio de esos tiempos. El montaje de planos generales y primeros planos demuestra los estados de ánimo y el afán público de participar en los más variados contenidos. *Construcciones rurales*, de Humberto Arenal y *Sexto aniversario*, de Julio García Espinosa, constituyen obras que sobresalen en este periodo. Resulta importante acotar que a pesar de las radicales transformaciones y cambios durante el año 1959 todavía se aprecian obras como *Operación del corazón*, *Sarino el pescador* y *Varadero, el centro turístico más alegre de Cuba*, donde priman los intereses de algunos de los productores, todavía con un carácter más comercial.

El 24 de marzo de 1959, la Gaceta Oficial de la República de Cuba hace efectiva la Ley No. 169, que creaba el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), institución oficial que se encargaría de producir la filmografía en la Isla, siempre de acuerdo con los preceptos que imponía a la política cultural la revolución que se iniciaba. Comenzaba un desmontaje de la historia del cine en el país, pues solo tomaban en cuenta las producciones afines con los intereses del Estado y negaban todas las obras anteriores, más allá de su valía. Se trataba únicamente de adecuar la historia del país a un nuevo momento, al decir de sus principales dirigentes, quienes tuvieron una

influencia determinante en las instituciones culturales. Esta etapa o momento histórico es analizada por varios intelectuales y estudiosos como el *punto cero* del cine cubano.

El poder egemónico del ICAIC fue consolidado por su autoridad sobre todas las estructuras producción y de distribución del país mediante nacionalizaciones masivas. De esta forma, Arte e Industria comienzan a verse vinculados, tanto desde un punto de vista ideológico como práctico. A este fenómeno se suma la creación de un noticiero oficialista (Noticiero del ICAIC)¹⁸ que centraliza además el flujo informativo de acuerdo con las necesidades particulares del naciente sistema político.

En 1960 se instaura un Departamento de Animación en el recién fundado ICAIC bajo la dirección de Jesús de Armas¹⁹. Tres años más tarde, el filme *La cosa*, del australiano Harry Reade, fue premiado como *Filme Notable* en el Festival de Cine de Londres. Reade formó parte de los promotores de esta categoría en Cuba, además de convertirse en maestro de Juan Padrón, una de las figuras más renombradas dentro de la animación cubana.

Durante esta etapa se canaliza la producción cinematográfica. Los Ministerios, las organizaciones y los gobiernos territoriales organizan las producciones, discriminan e imponen temas, beneficiando a directores afines al proyecto social. Todo aquel producto

¹⁸ Como la creación del Noticiero del ICAIC se encuentra intrínsecamente vinculado a la vida y obra de su director Santiago Álvarez, el mismo será mas adelante desarrollado en el apartado dedicado a su realizador.

¹⁹ Fue el padre de los dos primeros cortos que se realizaron posterior a 1959. *El maná* y *La prensa seria* (1961) abrieron el camino para el surgimiento de un estilo propiamente cubano, en el que –al menos en este primer momento– predominaron el diseño geométrico, la libertad en el empleo de colores y la propaganda política.

terminado que se saliera un ápice de lo preceptuado por la censura oficial quedaba en el olvido, y sus autores, marginados de la creación artística. Una muestra de ese período lo constituyen: *Aquí está Camilo*, *Carnaval de la alegría*, *Ciénaga de Zapata*, *Epopéya estudiantil* y *El gran tinajón de Camagüey*.

Las principales contradicciones del momento estuvieron enmarcadas en los conceptos de libertad de expresión personal y los intereses gubernamentales. Uno de los primeros casos fue el filme documental *PM (Pasado Meridiano)* (1961), realizado con luz ambiente y sonido grabado en las locaciones, y que documentaba aspectos de la vida nocturna en bares de la playa de Marianao y el municipio de Regla. El corto-documental fue dirigido por Sabá Cabrera Infante, con fotografía de Orlando Jiménez Leal. Según consta en la obra *Bitacóra del cine cubano* (Tomo I), la Comisión de Estudios y Clasificación de Películas prohibió su exhibición por considerarlo nocivo a los intereses del pueblo.

El documental contrapone el fervor patriótico de los años sesenta con el ambiente nocturno y festivo en sitios de La Habana, con el ánimo de demostrar que no todos los cubanos estaban preocupados con el enfrentamiento político y social que propugnaba la dirección del Estado, y que era interpretado por muchos como un espíritu patriotero, más que patriótico. La proyección de 14 minutos y antes vista en televisión, es interpretada como un contradiscurso frente al discurso oficial, que instaba a estar alertas ante una supuesta invasión norteamericana al país. La prohibición originó una serie de reuniones de Fidel Castro con los intelectuales, que trascienden en la historia como *Palabras a los intelectuales* y que todavía hoy definen la política cultural del país.

Una frase devino resumen de la confrontación política de la época: “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada”²⁰; ejercicio actual de definiciones en los conceptos artísticos de la institucionalidad cubana, que no deja resquicios a la confrontación ideológica, la expresión libre de desacuerdos, o a la subjetividad de una interpretación personal. El arte en Cuba es administrado por la ideología oficial.

Otro aprieto político en esta década que manifestó los ceñidos lazos entre la producción artística y el Estado fue el caso del poeta Heberto Padilla²¹, que promovió un recrudescimiento político y un retorno al dogma soviético. Esto constituyó una burla directa para la autonomía del ICAIC. “Para algunos, la censura a una obra de arte marcaba el inicio de la conquista del espacio político cubano por la ideología y la práctica del estalinismo, preocupación expresada en una pregunta crucial representada gráficamente en el miedo que manifestó sentir Virgilio Piñera en su intervención: ¿cuáles serían los límites de la creación intelectual en la Revolución?” (Guanche, 115)

Varias contradicciones surgen de este deseo de filmar un tiempo de definiciones, de resistencia al cambio, o de la politización del arte. Para unos el resultado fue el análisis y hasta el reconocimiento de culpas por unirse al discurso político de entonces y dejar a un lado la riqueza verdadera del séptimo arte. Para otros el exilio voluntario o forzado fue la única opción. Sin embargo, como plantea Santiago Juan-Navarro “gran parte del cine

²⁰ La frase parte de los intercambios sostenidos los días, 16, 23 y 30 de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional, entre Fidel Castro, líder de la Revolución y un grupo de escritores, artistas e intelectuales cubanos.

²¹ En 1968, su obra, *Fuera de juego*, es estigmatizada y considerada como crítica incisiva a la Revolución, en 1971 Heberto padilla es encarcelado y forzado criticarla públicamente.

de los años 60 en Cuba se caracterizó por una constante experimentación con las formas, puestas al servicio de una agenda política” (Juan-Navarro, 93).

Analizar este tipo de documentalística resulta complicado, incluso para quienes han hecho de la crítica su razón profesional, debido a que los cambios sociales que se producen en la Isla son la inspiración para quienes a favor o en contra, vieron en esos acontecimientos la necesidad de dejar plasmadas ideas e interpretaciones. Fueron y serán en adelante, tiempos convulsos para el arte cinematográfico. En 1961, Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez realizan *Muerte al invasor*, docu-reportaje sobre la invasión y derrota de grupos contrarrevolucionarios por Playa Girón.

A finales de 1961 fue creado el cine móvil, un medio de difusión de películas que permitía llevar el cine a todos los rincones del país utilizando un camión equipado como una cabina de proyección. En paralelo con la primera Campaña de Alfabetización que tuvo lugar en abril de 1961, y que enseñó a leer y escribir a comunidades olvidadas, miles de campesinos experimentaron además su primer contacto con el séptimo arte. El documental *Por primera vez* (1967), de Octavio Cortázar, recoge las impresiones y opiniones de los habitantes de las montañas orientales sobre este fenómeno de pantalla sobre ruedas.

A este período corresponden también *Historia de una Batalla* (1962) de Manuel Octavio Gómez, sobre la campaña masiva de la alfabetización. También *Nosotros la música* (1964), de Rogelio París, sobre las canciones y los bailes cubanos populares; y *Vaqueros del Cauto* (1965), de Oscar Valdés, sobre el trabajo ganadero en la zona del río

Cauto. Todas se adentran en la búsqueda de una nueva identidad para aquellos sectores sociales hasta el momento olvidados.

Es durante este periodo donde proliferan figuras como Sara Gómez, quien dirigió varios documentales cortos que aportaron una perspectiva muy crítica hacia la sociedad revolucionaria cubana. Con su película debut, *Iré a Santiago* (1964), se convirtió en la primera mujer directora de cine en Cuba. Entre sus títulos figuran obras documentales como *Plaza Vieja*, *Solar habanero*, *Excursión a Vueltabajo* (1965); *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966); *Y tenemos sabor* (1967). En las obras de Gómez se abordan temáticas tan diversas como cultura popular y tradiciones, racismo, marginalidad y la inclusión social de las mujeres y los afrocubanos.

Una de las vertientes más cuestionadas por algunos críticos es el llamado *documental didáctico*. La discusión estriba en que el carácter de esta filmografía no aporta nada significativo al género. Según la crítica, este tipo de documental emplea los mismos recursos que cualquier otro, mantiene una dramaturgia lineal e incluso plantea soluciones a la tesis que propone, y no deja un clímax abierto para incentivar el pensamiento lógico, sino que se limita a transmitir ideas preconcebidas o convenientes a su realizador.

Acerca del documental didáctico la propia Gómez dejó sus consideraciones, dada su experiencia en la realización de documentales:

No puedo plantearme el cine didáctico como una especialidad, sino como una necesidad. Para muchos de nosotros la vocación de cineastas nos nació con la de revolucionarios y ambos oficios han llegado a constituirse como inseparables. Si sentimos la necesidad de un cine didáctico en tanto que revolucionarios, éste siempre será

útil, interesante y cinematográficamente válido en tanto que cineastas (Gómez, 94).

El documental constituyó uno de los géneros que recibió mayor atención en Cuba. La década de los sesenta, por ejemplo, se caracterizó por la creatividad, la experimentación osada y el desenfado propio de los inexpertos, frente al inicio de las transformaciones económico-sociales cotidianas. La crítica internacional cataloga a esa década como la época de oro del documental cubano, por su efervescencia imaginativa, y apunta que el género no regresó después a alcanzar la dimensión artística de entonces. Es precisamente durante este momento histórico que despuntan quienes han sido considerados las dos figuras imprescindibles y antagónicas en la documentalística cubana contemporánea, Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián.

1.3. El documental cubano de vanguardia durante la década del sesenta: Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián.

Por ser tiempos de creadora efervescencia documental, un corto con apariencias didácticas resulta todo lo contrario gracias al montaje duro —duro por la gran intensidad de ideas que contiene y anuncia. Me refiero a Coffea Arábica (Guillén Landrián, 1968), que es la anticipación de esta postmodernidad inacabable (...) Guillén Landrián se adelantó a todo esto, pero desde una altísima provocación intelectual, gracias a las asociaciones de ideas generadas por un exquisito montaje, que luego va a repetir (...) en Desde La Habana, 1969, ¡recordar! (1972). Por esta época, solo él y Santiago (Álvarez) asumen expresivamente el montaje visible que inventaron los rusos, esa fiesta inteligente de las asociaciones de imágenes con las asociaciones de ideas.
Jorge Luis Sánchez

Santiago Álvarez Román (La Habana, 8 de marzo de 1919 - La Habana, 20 de mayo de 1998), a pesar de su poco dominio teórico del montaje audiovisual, concibió con libertad el acto creativo, y aprovechó bien el autodidactismo para alejarse de los esquemas academicistas. Como contaba con apoyo económico institucional, se centró en

encontrar la forma emotiva y acertada de presentar sus ideas, de convencer, educar y provocar a los espectadores a partir de los propios códigos sociales. Hizo un cine inteligente y complejo, pero a la vez transparente y libre de intelectualismos.

Los años de trabajo como musicalizador en la CMQ desarrollaron en el documentalista un atinado oído musical, que lo condujo a hacer un uso atinado de la banda sonora, de los efectos, de la voz en off, del sonido ambiente y hasta de los silencios. Como director del *Noticiero del ICAIC* (creado en junio de 1960), le imprimió un sello propio a la cinematografía cubana por medio de la síntesis del mensaje, valiéndose principalmente de la edición audiovisual. Esta técnica de recogida de información a manera de fotograma y seguidora de la obra del ruso Dziga Vertov, se basaba en la improvisación cinematográfica a partir de los escasos recursos presentes y afines con las arduas condiciones del momento histórico. Este carácter testimonial y gráfico que se produce en la historia documental del país introduce elementos narrativos con publicaciones de periódicos e historietas de figuras populares mediante una panfletaria ideológica.

La imaginación, el trucaje, la sensibilidad del artista y el resto de los elementos empleados en el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* estuvieron en función de convertirlo en testimonio fílmico de una época que necesitó del carácter agitador y propagandístico de su director. Como dijo una vez uno de sus realizadores: “El *Noticiero ICAIC Latinoamericano* no daba noticias, las elaboraba, gracias a la imbricación de imágenes, sonido, talento y docenas de corazones dispuestos a latir juntos. En estos años de ausencia, no asistimos a su muerte, sino a su inmensa gloria” (Álvarez Díaz, 49).

El Noticiero ICAIC Latinoamericano de Santiago Álvarez comenzó como otros noticieros clásicos en cuanto al uso de los recursos audiovisuales. Empleaba los conceptos de noticiabilidad y la organización de las secciones según las normas de un periódico clásico, con el empleo de intertítulos y de placas para favorecer la legibilidad y significación de las imágenes. Su autor mostró fidelidad a los principios del ICAIC, defendió la libertad creativa e individual con posiciones estéticas bien definidas. Se atrevió a musicalizar la noticia sobre la muerte de Benny Moré con las canciones del artista en lugar de emplear canciones sacras, a sonorizar un acto en la Plaza de la Revolución con “*Hey Jude*”, y hasta llegó al sacrílego trance de usar a Silvio Rodríguez en sus tiempos menos felices. Sin perder nunca la militancia política, como revolucionario de consciencia y de concepto, Santiago supo ajustar el Noticiero al panorama cambiante de Cuba y durante el transcurso de la década del ochenta, hizo de su cine fiel reflejo de las problemáticas sociales del país. Cuando en 1990 desapareció el Noticiero ICAIC Latinoamericano, Álvarez sintió la pérdida del hijo pródigo al que dedicó la mayor parte de sus energías y de su cariño; un hijo al que soltó la mano cuando comprendió que podía caminar por sí solo.

La documentalista de Álvarez abarca dos períodos distintos: uno experimental, durante la segunda mitad de de la década de los 60, y una segunda etapa de decadencia que inicia tras la celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura, cuando salen del ICAIC algunos de sus colaboradores más íntimos. En *Ciclón* (1963) por ejemplo, documenta el paso del ciclón Flora por las provincias de Oriente y Camagüey, en octubre de ese mismo año. En su búsqueda de soluciones, para representar las labores de

salvamento y evacuación, proyecta una fértil imaginación mediante el uso del periodismo cinematográfico como materia prima.

En 1965 realiza su documental *Now* (1965), considerada hasta el momento como una de sus más innovadoras obras, donde denuncia la discriminación racial en los Estados Unidos. *Now* es considerado como un antecedente del video clip actual. A este se le suman títulos como *Hanoi Martes 13* (1967) sobre la lucha del pueblo vietnamita; *L.B.J.* (1968), donde retoma el tema de la violencia en los Estados Unidos a través de los asesinatos de Martin Luther King y John y Robert Kennedy; y *79 Primaveras* (1969), producidos durante esa prolija etapa de creatividad existente de los primeros años de la Revolución.

No obstante, incluso durante esta etapa, se cuestiona la validez de su creatividad, sugiriendo que esta descansaba, en gran medida, en el resto del equipo que le acompañaba y al cual nunca le dio crédito en los múltiples reconocimientos y honores que recibió en Cuba y en el extranjero.²² Luego se sucedería una larga serie de documentales tan tendenciosos como los anteriores, pero en los que ya no quedaban rastros de innovación formal.

Tras celebrarse en 1971 el Primer Congreso de Educación y Cultura, el destino de la filmografía del ICAIC, y muy especialmente de la de Álvarez, cambian de manera radical. Las nuevas directrices imponen el cultivo exclusivo de un arte didáctico, al

²² Ya con *Ciclón* (1963) y a lo largo del periodo de los sesenta, comienza la obra de Santiago Álvarez a destacar debido al contraste entre planos independientes y muchas veces antagónicos, incorporados a mediante el escepticismo de ritmos populares del momento con otros clásicos. Otro elemento muy propio de sus realizaciones lo constituye el uso de efectos sonoros que, a través de una narración poética, que estremece una vez que combina con los silencios. Juan Navarro, Santiago. *Revista Hispano Cubana*, (121).

margen de todo esteticismo y de toda tendencia experimental. Estas últimas fueron condenadas por extravagantes, decadentes y burguesas (10). Se inicia a partir de este Primer Congreso uno de los periodos más oscuros de la política cultural cubana, denominado por algunos como *el quinquenio gris* (1971-1976) o *el decenio gris* de la cultura en la isla²³.

La filmografía de Santiago Álvarez adquirió a partir de entonces unas características peculiares: el modo directo con planos largos, el sonido armonizado y el falso objetivismo. Álvarez renuncia al estilo intrépido que le había ganado renombre en etapas anterior y se aleja de la herencia vanguardista. Lo acordado en el Congreso lo reprodujo en los documentales que realizó en los años 70, en los que el uso y abuso de rótulos y leyendas insistían en un mensaje que las imágenes dejaban más que claro.

El contenido de esta nueva fase en su obra documental se identificó por la presencia constante de Fidel Castro y por el culto al caudillo revolucionario. En *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972), una crónica sobre la visita de Fidel a Chile en 1971, por ejemplo, apenas se habla de Chile o de las circunstancias o aspectos de la sociedad chilena del entonces. Durante casi todo el documental, que sobrepasa las tres horas de duración, el espectador solo recibe información sobre Fidel Castro, y se deja totalmente de lado la situación del país bajo el gobierno de la Unidad Popular.

²³ Una obra de obligada consulta para entender el desarrollo de las políticas culturales en Cuba durante el llamado Quinquenio Gris y su repercusión dentro del cine del ICAIC, lo constituye el ensayo de Roger Reed *The Cultural Revolution in Cuba* (1991). Por otro lado, Emilio Gallardo profundiza acerca de las relaciones entre los poderes políticos y la cultura del quinquenio en *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana, 1959-1976* (2009).

El culto a la personalidad de Fidel Castro en la producción de Álvarez llega a su cúspide en aquellos años. Sus documentales optaron por añadir un componente esencial: la integración de Fidel y la Revolución de 1959 en una continuidad histórica adornada con la parafernalia típica de cualquier mitología terrenal, de manera que su presencia y liderazgo pudieran afianzarse aun más en el imaginario colectivo. En trabajos como *El Primer Delegado* (1975)²⁴ y *Mi hermano Fidel* (1977)²⁵, Castro es presentado como la imagen del “caudillo mesiánico, que habría de realizar el destino extraordinario de Cuba” (Juan-Navarro, 130).

Una anécdota que define la apreciación internacional del dramático giro en la obra documentalística de Santiago Álvarez ocurrió en marzo de 1978. La Filmoteca Nacional de España, efectuó un reconocimiento a Santiago Álvarez. Ocurría la transición en el país luego de poco tiempo del fallecimiento de Franco, y a tan siquiera un año de haber legalizado el Partido Comunista. Se mostraron algunas de sus obras más recientes para continuar un coloquio con el director. Luego de sus palabras de agradecimiento, Álvarez fue cuestionado acerca del evidente triunfalismo y el culto a la personalidad que distingue su obra²⁶.

²⁴ *El Primer Delegado* es un documental de 25 minutos dedicado al Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. El filme subraya la *actualidad* política e ideológica de Martí a través de su papel en la fundación del Partido Revolucionario Cubano, su labor unificadora de los combatientes de la Guerra de los Diez Años, así como su vocación antiimperialista” (Juan-Navarro, 126).

²⁵ Como apunta Santiago Juan-Navarro, en la obra documental *Mi hermano Fidel* “(...) está ausente la voz en *off* que vehiculaba el mensaje doctrinario en *El Primer Delegado*, y se reduce el uso abrumador de los carteles, leyendas propagandísticas y rótulos propios de los filmes del periodo” (130). La obra, de aproximadamente diecisiete minutos, gira en torno a una entrevista que Fidel Castro le realiza a un testigo quien tuvo un breve encuentro con figuras como Máximo Gómez y José Martí.

²⁶ Una reproducción muy completa de este coloquio aparece recogida por Edmundo Aray en su obra *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer Mundo*.

En lo adelante le harían preguntas similares, ante las cuales se mostró desconcertado. No comprende cómo es posible que un público de izquierda, simpatizante con la Revolución, no conciba su obra. Quizás Álvarez no tuvo presente que los seguidores de piezas tan reconocidas como *79 Primaveras*, *Hanoi Martes 13* y *Now*, no esperaban la proyección de *El Primer Delegado* y *Mi hermano Fidel*. Resultaba evidente, que para ojos de los comentaristas y espectadores, esta politización y devoción de la documentalística de Álvarez les recuerda cuatro décadas de represión dictatorial que se además se afianzó en el cine como mecanismo de control y culto.

Catalogado por unos como un genio en la documentalística cubana, Álvarez fue el iniciador de una época que marcó la noticia en el cine, y uno de los primeros en abordar enfoques más integradores en sus trabajos. Para otros, su falta de pericia estuvo marcada por el autodidactismo y la devoción sin límites a Fidel Castro, y lo que su idea de revolución social representaba. Lo cierto es que su obra tuvo reconocimiento nacional e internacional y como referente o no de la filmografía cubana, algunos de sus materiales –sobre todo el Noticiero ICAIC Latinoamericano- constituyen elementos de juicio para analizar la evolución del cine posterior al año 1959, en que se pretendió rescribir la historia del séptimo arte en la Isla²⁷. Trás de su muerte en 1998, y en su honor, se celebra el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam, evento que agrupa lo más relevante dentro de la producción y realización documental cubana.

²⁷ En su larga lista de galardones y premios figuran el Premio Paloma de Oro en el VIII Festival Internacional Cinematográfico de Documentales y Cortometrajes de Leipzig; Certificado al Mérito, Festival de Cine, Irlanda, 1966. Tarja de Oro Festival Internacional de la Resistencia. Italia, 1967. Premio Especial del Jurado en el V Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, Chile, 1967.

Nicolás Guillén Landrián, (Camagüey 1938-Miami 2003), la otra figura más sobresaliente del documental vanguardista de los 60, transitó por rutas muy distintas tanto en lo personal como en lo profesional. Guillén Landrián estudia pintura, locución radial y comienza a laborar para el ICAIC en 1961. Dentro de la institución desarrolla varias funciones, hasta asistir la dirección del filme *Historia de una batalla* (1962), que le permite acercarse más al proceso creativo audiovisual. Con la serie *Enciclopedia Popular* dirige su primer documental, *Un festival*, en el año 1963, como parte de la producción del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Ya para ese entonces firma sus obras como Guillén o Guillén Landrián, para no ser confundido con su tío, el poeta Nicolás Guillén.

Si bien en las realizaciones de Landrián, como señala Juan-Navarro, se perciben dos tendencias: una de corte antropológico y otra más vanguardista donde se integra la técnica del collage cinematográfico a través de un montaje frenético²⁸, de manera general su obra se caracteriza por “los resortes que articulan el montaje, los contrapuntos y asociaciones insólitas” (Ortega, 88).

En su período creativo como director de documentales retrata las décadas del sesenta y principios del setenta en más de doce obras con un lenguaje renovador y la utilización de los recursos expresivos propios de la fotografía estática, el sonido ambiente y su característico montaje. En *Los del baile* (1965), por ejemplo, Guillén Landrián acomete un particular acercamiento a los bailes populares a través de la perspectiva del negro cubano. La pieza, que como *PM* (1961), documenta el divertimento popular al

²⁸ “Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia: el caso de Nicolás Guillén Landrián”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2016, 27.

margen de las directrices de trabajo del proceso revolucionario, presenta además los primeros indicios de un proceso experimental venidero.

Una mirada antropológica a los habitantes de la Sierra Maestra nos brinda con *Ociel del Toa* (1965), donde deja al pensamiento las interpretaciones y conclusiones de su obra filmica, independiente de las ideologías o circunstancias ideológicas. Discurre Luis Reyes que:

[e]l cine de Landrián pone en evidencia una rebelión contra la hegemonía del mediador intelectual autoritario del documental cubano. Rebelión que tiene lugar en la época en que era tejida la mirada de un cine fundado en valores de clase media intelectual, mayormente blanca y urbana, la cual porta una verdad que busca diseminar”. (Luis Reyes, 3)

En 1965 fue encarcelado en Villa Marista –sede de la Seguridad del Estado cubana- y luego en Isla de la Juventud por su supuesta cooperación en un atentado terrorista, pero al no poder demostrarse su complicidad quedó libre de la acusación al año siguiente:

Un tribunal militar] me mandó para una granja dos años; granja que era para personal dirigente que mantenía una conducta impropia. Ahí comenzó de nuevo la esquizofrenia, pero más aguda, que me llevó a ser tratado siquiátricamente por los médicos que había en la prisión. Ellos aconsejaron que fuese enviado a un centro donde pudiese ser atendido adecuadamente. [...] Me llevaron de Gerona a La Habana, donde fui internado en el Hospital Siquiátrico Militar que tenían ahí en Ciudad Libertad. De este lugar, luego de ser atendido por un siquiatra argentino, fui enviado bajo prisión domiciliaria a casa de mis padres, para que terminara de cumplir el tiempo que me restaba de la sanción”. (Sayas, 25).

Luego de este trance volvió a ser contratado por el ICAIC y continúa la dirección de documentales.

Con la realización de *Coffea Arábigo* (1968), encargo del ICAIC en apoyo al descabellado proyecto cafetalero alrededor de la capital habanera, Guillén Landrián ofrece una de sus obras más logradas desde el punto de vista formal, y considerada por muchos como el mejor documental cubano. En esta cinta recicla imágenes de sus obras anteriores como *Retornar a Baracoa* (1966). La reacción de la dirección del ICAIC sobre *Coffea Arábigo* fue “satisfactoria” de manera general. Le hicieron una *premiere*, mandaron a hacer un afiche, y el documental estuvo en el festival de Oberhausen, pero no lo premiaron. Según el propio autor nunca ningún personaje de la dirección del ICAIC dijo nada negativo de *Coffea Arábigo*. Algo que hizo con tanta euforia y con tanto dinamismo, resultó irónicamente, una burla para algunos, de lo que era el plan del café. No obstante la solapada y abierta censura, logró sentar pautas en cuanto al lenguaje, pues era distinto al de todos los otros filmes realizados por la industria oficial para resaltar al plan del café; un proyecto no funcionó.

Es sin embargo en *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1969) donde “no existe un estilo tan radicalmente heterodoxo, experimental y subversivo en lo formal” (Ortega, 89). En la entrevista realizada por Zayas a Guillén Landrián, este explica que el trabajo fue catalogado por el ICAIC como “incoherente con el contexto”, quizás porque dentro del mismo la frenética repetición de un mismo plano, junto al tono irónico, transmitía mucho más de lo que debía.

Con la llegada de los años setenta sus documentales recrudescen el tono satírico dentro del relato, descansando en la espontaneidad y en la técnica de “Free Cinema”, lo que conllevaría a la agudización de las contradicciones entre su experimentación y las

exigencias políticas y sindicales de entonces. Cuando se consulta *Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián*, en *La Fuga*, coincidimos con Dean Luis Reyes que a partir de los años 70 y en lo adelante, la obra documental del ICAIC se ocupó mayormente de sujetos ejemplares y de caracterizar al pueblo como un concepto impreciso y sin mayores contradicciones.

En *Taller de Línea y 18* (1971), por ejemplo, el ruido ambiente, intencionadamente amplificado, antagoniza con el mensaje del material en el que los obreros de un taller construyen ómnibus para ayudar con la precaria situación del transporte. Lo mismo sucede con *Un reportaje sobre el puerto pesquero* (1972), donde la cámara descansa en un cartel donde se culpa a los trabajadores ausentes como “cómplices del imperialismo”. Sin embargo, gracias a esa contradictoria creatividad, Guillén Landrián, según Fernando Pérez, “podía ubicarse por encima de los esquemas de interpelación de su época, y ver la otra realidad del ser humano” (Juan-Navarro, 95), quizás desideologizado para ese entonces, pero un ser humano sensible, con añoranzas y expectativas que pretendió fomentar o cumplir el cine comprometido del ICAIC.

En el año 1973 es expulsado definitivamente de la institución cinematográfica. Landrián era un espíritu libre, casi siempre absorto en la creación que le acompañara hasta que en 1989 decidió abandonar Cuba, su filmografía fue confinada al olvido por representarse contraria a los intereses en el poder. No es hasta el 22 de febrero de 2003, que en La Habana se presentaba la segunda retrospectiva sobre la obra de Nicolás Guillén Landrián, ante un grupo de personas inquietas por conocer al más silenciado y censurado de los documentalistas cubanos:

“Aquella tarde, el lunetario del cine Charles Chaplin estaba salpicado de gente; los tumultos de años recientes eran más bien raros durante las primeras Muestras de Nuevos Realizadores. El programa filmico de ese día incluía cinco cortos de Nicolás Guillén Landrián. Pero cuando empezó a exhibirse Desde La Habana ¡1969! Recordar hubo una conmoción. La violencia de su estilo de montaje, la complejidad de su estructura para proponer una lectura transversal de la historia cubana, más su sutil imprecación de los dogmas aplicados a la valoración de la experiencia del presente significó poco menos que un shock. La sensación general acabó siendo que la historia del cine cubano había sido mal contada” (Dean Luis Reyes, 2013).

1.4. Cuba y su producción documental: de la grisura histórica de los setenta a la crisis y la apertura de los noventa

A los años setenta se le reconoce como la “década gris” de la cultura cubana, a causa de la paralización burocrática que afectó a diversas manifestaciones artísticas en ese período. Aunque, según el crítico de cine cubano Mario Naito López “el ICAIC puede encontrarse entre las contadas instituciones que pudieron salvaguardarse de su efecto” (114). Sin embargo, resulta importante destacar que mayoría de las realizaciones de documentales en esta etapa no marcaron un cambio significativo ni en cuanto a temas (casi todos del rescate de lo histórico) ni desde el punto de vista formal.

Obras como *1868-1968 (1970)*, de Bernabé Hernández, Hernán Henríquez y Tulio Raggi, por ejemplo, recrean el panorama de los cien años de lucha, donde se define la historia del proyecto político y social de la Revolución como continuador de las raíces mambisas. De igual modo ocurre con *Muerte y vida en el Morrillo (1971)*, de Oscar

Valdés, que ocupa desde el fin de la dictadura de Machado en 1933 hasta la muerte del intelectual cubano Antonio Guiteras. Por su parte Pastor Vega en *¡Viva la República!* (1972) recorre el período abarcado desde la culminación de la Guerra de Independencia hasta los inicios de la lucha contra la dictadura de Fulgencio Batista.

Un fenómeno similar se produce a partir de la realización y producción de piezas más definidas desde el enfoque sociocultural. El creador Humberto Solás, por citar un ejemplo, se adentra *Simparalé* (1974) al rescate de los conceptos de cubanía, por medio de la narración folclórica (música, poesía, danza y teatro), donde se mezclan las raíces negras cubanas al devenir del pueblo haitiano.

Son los años setenta, además, en los que como señala Juan-Navarro, debido a la “influencia internacional, la animación comienza a incorporar elementos al cine documental, como la presencia de un narrador y el excesivo empleo de gráficos, lo que algunos críticos consideraron que se trataba de una vaga imitación del estilo del Noticiero ICAIC Latinoamericano, esta etapa poco duró como estilo de creación”(94). Comenzaba pues, la denominada “edad de oro” de la animación cubana, aunque a partir de entonces esta actividad estuvo dirigida hacia el público infantil, convirtiéndose Juan Padrón en su figura central. El popular personaje de Elpidio Valdés hace su debut dentro de los dibujos animados cubanos, cuya técnica serviría de influencia en las décadas venideras de producción documental.

El 3 de diciembre de 1979 se inaugura el Festival de Cine Latinoamericano de La Habana, con Alfredo Guevara como presidente. El evento reúne una muestra del cine contemporáneo de todas las partes del mundo con una acertada popularidad en la

categoría de Documental y Animación. Esto constituye una nueva oportunidad para documentalistas tanto locales como internacionales para promover su obra, intercambiar experiencias y actualizarse con las más recientes tendencias del medio.

Este evento cultural acompañado de la venta de equipamiento y película de 8 milímetros en el país, como plantea Mario Naito López, contribuye al auge de del movimiento de cine aficionado como el Circulo de Aficionados del Cine Cubanacán de Santa Clara y el de la Casa de Cultura de Plaza. Así en septiembre de 1981 se organiza el Primer encuentro Nacional de Cine Aficionando de La Habana y el Primer Festival Nacional de Cine Aficionado tres años más tarde.

El propio Naito reseña que ya durante los años ochenta se reformuló la política cultural en la Isla, y predominó la tendencia a problematizar el arte y relacionarlo con la realidad social del país. Existieron debates y polémicas más allá del ICAIC, lo que propició que accedieran al documental nuevas figuras que realizaron obras loables de diversos temas. Era el momento histórico de las amenazas del presidente norteamericano Ronald Reagan, que utilizó un lenguaje agresivo y de guerra contra Cuba para golpear la fuente de los movimientos sociales en Latinoamérica. Se hablaba a la vez de un período para rectificar errores internos, en el que muchos creadores vieron la posibilidad de establecer sus cuestionamientos mediante la filmografía, pero todo resultó un espejismo.

Eventos del acontecer político e internacional como la invasión a Granada, el descalabro sandinista en las elecciones de Nicaragua y la victoria de Cuito Cuanavale por tropas cubanas durante la guerra de Angola también quedaron documentados según la interpretación oficial, guiendo una idea objetiva sin lugar a segundas interpretaciones y

evitando cualquier subjetividad dentro del relato. Durante esta década sobresaltan títulos como: *Pedro cero por ciento* de Luis Felipe Bernaza; *Granada, El despegue de un sueño* de Rigoberto López; *En tierra de Sandino* (1980) de Jesús Díaz, *La Gloria City* de Sergio Núñez, *El corazón sobre la tierra* de Constante Grego y *A veces miro mi vida* (1981) de Orlando Rojas; este último constituye otra mirada de la sociedad norteamericana del periodo a través de la obra del músico Harry Belafonte.

Otra definición situacional sobre los ochenta viene de parte de la documentalista Marina Ochoa al considerar que estos años resultaron más complejos de lo que se pensó. Para los interesados en documentar los acontecimientos se movían los hechos entre el éxodo del Mariel, los mítines de repudio a quienes abandonaban la Isla y la epidemia del dengue hemorrágico por otra parte. Muy populares resultan títulos como *Los Marielitos*, de la norteamericana Estela Bravo, *Uno, dos, eso es* de Mirian Talavera, *Mientras el río pasa*, y *Volvamos a empezar*, de Guillermo Centeno.

A este fenómeno, se le contrapone en el ámbito cinematográfico, la fundación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, el 15 de marzo de 1986 y el Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz, en junio de 1987, que impulsaron aires frescos a la realización. Títulos como *Vecinos* (1985); *Más vale tarde que nunca* (1986), y *Chapucerías* (1987) del realizador Enrique Colina se pronuncian a manera de sátira social, siempre dentro de los márgenes de lo dentro de la temática.

La caída del socialismo en Europa del Este en 1989 repercute de forma inmediata en la paralización de la industria cinematográfica cubana. Con la crisis económica de los

noventa, la flexibilización de las políticas culturales del país abre el mercado a las coproducciones internacionales como estrategia para mantener viva la producción cinematográfica nacional. El fenómeno integrado además al desarrollo de los nuevos medios tecnológicos y digitales propiciaron a su vez una mirada hacia las vanguardias del pasado. A partir de entonces, ocurre un boom del cine independiente o “callejero” como lo denomina Ann Marie Stock, donde jóvenes de formación autodidacta como Fernando Pérez y Lourdes de los Santos; y otros egresados de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños como Juan Carlos Cremata y Esteban Insausti, se alejan del tono colectivo de la narración y rompen con atiguo de los modelos estéticos. Se produce la asimilación de otros tipos de discursos intermediales marcados “por la reflexividad formal y la heterodoxia política” (Juan-Navarro 91) que representan un mejoramiento dentro de la nueva producción audiovisual cubana. Nuevas temáticas que por mucho tiempo fueron tabú como el exilio y el regreso de los exiliados comienzan a ser integradas en la cinematografía y tratadas por todos. Los marginados, los excluidos que muestran las imperfecciones del sistema cubano o las intolerancias de la sociedad son ahora personajes recurrentes²⁹.

Entre las innumerables piezas de principios de los noventa destacan títulos como *El fanguito* (1990) de Luis Sánchez; *Oscuros rinocerontes enjaulados* (1991); y *La época, el encanto y fin de siglo* (1999) de Juan Carlos Cremata; *La ola*, (1995) de Enrique

²⁹ Algunos de estos filmes provocaron discusiones y debates nacionales, especialmente de Humberto Padrón *Video de familia* que trata sobre de los cubanos que emigraron a Miami, o aún el documental de Ian Padrón sobre el béisbol *Fuera de liga*.

Álvarez; *Palomas*; y *Mujeres Diferentes* (1997) de Niurca Pérez; *En la calzada de Jesús* (1991) de Arturo Sotto y *Memoria* (1992) de Rosaida Irizar.

También a finales de esta década se produce la fundación de los telecentros (estaciones de televisión locales) en cada una de las provincias del país. Con esta nueva reestructuración, se persigue el control institucional sobre las realizaciones audiovisuales, así como fomentar la producción de documentales utilizando mínimos recursos. TV Camagüey, Televisión Serrana y Perlavisión en Cienfuegos, por solo citar algunos ejemplos, han ganado un merecido prestigio en el ámbito documental, debido por la calidad innegable de sus obras y la inserción de estas dentro de la programación televisiva nacional.

Asociado a este fenómeno sobrevendría además la creación del Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez in Memoriam, que estimula la realización y promoción de este género audiovisual no solo en Cuba sino en Latinoamérica y el mundo. El certamen no solo se limita al análisis estético documental, sino que incursiona en novedosas perspectivas desde las cuales abordar el estudio del documental y su futuro desarrollo.

En el año 2001 se funda el Grupo de Creación de Documentales del ICAIC que, en crisis o no, continúa como la institución artística y administrativa que tiene la patente cinematográfica en Cuba. Las alianzas con realizadores o emporios del cine extranjero son supervisadas y aprobadas desde sus reglamentaciones. No obstante, crecen las maneras independientes de crear y de alguna manera, siempre llegan a sus destinatarios. En el 2003, sorprendentemente en la Muestra de Jóvenes Realizadores que auspicia el

Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, se estrenó la mayor parte de las obras de Landrián en un aparte del evento llamado “*Premios a la sombra*”. Es entonces cuando Nicolás Guillén Landrián se convierte en una figura de culto para los nuevos realizadores audiovisuales.

Casualmente en este mismo 2003, sale a la luz *Suite Habana*, del director Fernando Pérez; considerada por la crítica nacional y extranjera, como una de las mejores obras documentales de toda la historia del audiovisual cubano. La misma ofrece un acercamiento a realidad social de La Habana a través de las historias de vida de sus habitantes, donde por medio de una exquisita fotografía se produce un recorrido a través de la desalentadora realidad cubana. Entre otras de las piezas documentales de este tiempo figuran *Mírame mi amor* (2002) de Marilyn Solaya; *Del sueño a la poesía* de Belkis Vega; *Los últimos gaiteros de La Habana* (2004) de Ernesto Daranas y Natasha Vázquez, *Mujer que espera*, de Carlos Barba; *Las manos y el Ángel*, y *Existen* (2005), del realizador Esteban Insausti.

CAPÍTULO 2

INTERMEDIALIDAD: DEFINICIONES Y PERSPECTIVAS TEÓRICAS

2.1. Nociones, implicaciones y entresijos del término “intermedialidad”

Since the 1970s, notions of intertextuality and intermediality have been widely influential across literary studies, cultural studies, and communication research. The assumption is that all texts—all human acts of communication—are created equal, at least in principle. Thus the task of the researcher would be to examine how different texts with particular origins and trajectories feed into various cultural patterns and social settings.

(Klaus Bruhn Jensen)

“Intermediality refers to the interconnectedness of modern media of communication. As means of expression and exchange, different media refer to and depend on one another, both explicitly and implicitly; they interact as elements of various communicative strategies; and they are constituents of a wider social and cultural environment (Bruhn Jensen 1). Con la introducción en la década de los sesenta del término “intermedial” al campo de la teoría del arte para explicar las características y prácticas del movimiento Fluxus³⁰, se reconoce además la integración de las artes ontológicas a los medios de comunicación y a las nacientes manifestaciones audiovisuales del entonces. Si bien el diálogo entre las diferentes manifestaciones artísticas ha estado presente desde los comienzos del arte mismo, ya en las dos últimas décadas autores como Irina Rajewsky, Werner Wolf y Jense Schröter coinciden en la necesidad del estudio de los medios a través de las conexiones entre los mismos. Se produce, por tanto, una generalización de los llamados estudios intermediales que, en la actualidad, y siguiendo la propuesta de Schröter, analizan la intermedialidad como concepto teórico explícito en los diferentes campos discursivos y de representación dentro de la investigación de la comunicación.

Es importante incidir en que, como afirma Bruhn Jensen:

The idea of intermediality was preceded by an idea of “intertextuality,” which suggests that texts are momentary manifestations of a more general “textuality.” Texts are selective articulations of a cultural heritage; a culture could be understood as the most complex instance of textuality and intertextuality. The Latin root of “text” (the verb *texere*) means to “weave,” be it a fabric or an account, and the term

³⁰ Movimiento internacional e interdisciplinario de artistas, compositores, diseñadores y poetas que tuvo lugar en la década de los sesenta y los setenta. Ha sido reconocido por sus contribuciones a los diferentes medios y las disciplinas artísticas.

highlights the process through which a content of ideas is given form—in-formed. For centuries, the traditions of rhetoric and hermeneutics had approached texts as composite structures of meaning—structures organized in layers, webs, and circles. What theories of intertextuality began to emphasize was the contingency and transience of texts—in contrast to any transcendence of either content or form. Neither literary works nor other types of messages should be considered sites of essential or stable meanings. Texts make sense not in themselves, but in relation to other texts. (2)

El primero en promover la idea revolucionaria de la intertextualidad fue el teórico ruso, Mikhail Bakhtin, durante las primeras décadas del siglo XX (Bakhtin, 1981). De hecho, la palabra *intertextualidad* deriva de la traducción del concepto bajtiniano de “dialogismo” por la también teórica Julia Kristeva (1974/1984). En su reinterpretación de las ideas fundamentales del estructuralismo, Kristeva enfatizó que no solo los textos, sino todos los signos se definen y entienden en relación con otros signos.

El teórico Chiel Kattenbelt ha intentado un deslinde del concepto *intermedialidad* a través de comparaciones con otros términos afines o colindantes como los de *medialidad*, *multimedialidad*, y *transmedialidad*. En su apreciación personal sobre el estado actual del concepto y propósito de la intermedialidad, Kattenbelt deslida el término ofreciendo la siguiente comparación: “To phrase it very briefly, «multimediality» refers to the occurrence where there are many media in one and the same object; «transmediality» refers to the transfer from one medium to another medium (media change); and «intermediality» refers to the co-relation of media in the sense of mutual influences between media” (20, 21).

El término intermedialidad, originalmente acuñado por Hansen Löve en 1983, es retomado y redefinido desde diversas perspectivas teórico-críticas por otros estudiosos como H. Herlinghaus, quien define la intermedialidad como “aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios” (Herlinghaus, 2002: 39).

En su artículo “Discursos y modelos de Intermedialidad” Jensse Schröter distingue entre la intermedialidad sintética, que surge de la fusión de los medios para la creación de un medio superior, y un modelo que niega la existencia de un medio único. De aquí que el campo intermedial según Schröter es quien produce la definición del propio medio y no a la inversa.

Por su parte, la teórica Irina Rajewsky propone tres subcategorías de intermedialidad: la transposición medial³¹, la combinación de medios³², y las referencias de un medio en el otro³³. Según Rajewsky, a una sola configuración medial pueden ser

³¹ Intermedialidad como transposición medial (por ejemplo las adaptaciones de películas o las novelizaciones): aquí la calidad intermedial tiene que ver con la forma en la que un producto mediático llega a existir, es decir, con la transformación de un determinado producto mediático (un texto literario, una película) o de su substrato en otro medio. Existe un texto “original”, que es la “fuente” del recién creado medio; se da un proceso de transformación de un medio a otro.

³² Intermedialidad como combinación de medios: se combinan medios como la ópera, el cine, el teatro, los performances, las instalaciones de arte, los cómics y otros, es decir, prácticas “tradicionales” se mezclan con los multimedia o medios asociados a las nuevas tecnologías; cada medio aporta su propia materialidad y ambos contribuyen a constituir y a significar el nuevo producto. Se pasa de la mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales a una “verdadera” integración.

³³ Intermedialidad como referencialidad a otros medios, por ejemplo las referencias en un texto literario a una película o viceversa, o bien la evocación de ciertas técnicas cinematográficas en la literatura (el zoom, los fundidos, los encadenados, el montaje o la edición). Otros ejemplos podrían ser la llamada musicalización de la literatura, la ekfrasis, las referencias a la pintura en una película o bien en la pintura a la fotografía, y así sucesivamente. En esta categoría, en lugar de combinar diferentes formas mediales de

aplicadas dos o quizás hasta estas tres clasificaciones. Rajewsky describe la transposición medial como “the way in which a media product comes into being, with the transformation of a given media product or of its substratum into another medium” (Rajewsky, 51). Esta concepción constituye un acercamiento a la intermedialidad como fuente del producto mediático recién formado y que tiene su base en un proceso de transformación mediática. El cambio de soporte o lenguaje de un género a otro constituye uno de los rasgos que más fácil nos permiten distinguirla.

La combinación de medios implica, según Rajewsky, tener en cuenta “the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation” (52). El estudio de los enfoques intermediales a partir de esta categoría enfatiza los diferentes procesos dinámicos y evolutivos propios de los medios donde la intermedialidad reconoce su propia materialidad dentro de la especificidad de las dos formas (o medios) que intervienen en su constitución.

Por último, sobre el tratamiento de la intermedialidad referencial (referencias intermediales) explica Rajewsky que “the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium or to refer to a specific medial subsystem or to another medium” (53). De esta forma a través de un determinado medio se evocan, abordan, integran y hasta se imitan elementos o estructuras de otros medios como estrategias constitutivas de significados.

articulación, un medio dado evoca, tematiza o imita elementos o estructuras de otro medio convencional” (Rajewski (2005: 44 y ss).

En la revista *Cultura, lenguaje y representación*, aparece una definición que interrelaciona los medios menos convencionales y más modernos con el empleo de los recursos narrativos:

[1]a intermedialidad se asocia con la difuminación de las tradicionales fronteras formales y de géneros propiciada por la incorporación de los medios digitales a las prácticas culturales. Esto ha llevado a la aparición de espacios intermediales entre modelos de representación y creación de significados, así como a la proliferación de textos, intertextos, hipertextos, hiperficciones, a los que se asocian diferentes actos de redefinición del medio de representación, transmedialidad, multimedia, hipermedia, con la creciente confusión de las realidades asociadas a tales actos". (Asunción López-Varela Azcárate, Steven Tötösy de Zepetnek. Volumen 6).

Ruth Cubillo Pinagua, por su parte, indaga en el significado profundo del término a través de preguntas como ¿qué sucede cuando se cruzan o se ponen a dialogar diversas manifestaciones artísticas ontológicamente tradicionales con las formas de expresión propias de las tecnologías digitales? ¿Cuáles son las implicaciones del concepto de intermedialidad y, en el contexto de la academia, qué nuevos campos de estudio surgen al partir de esta noción? (Cubillo 174). Cubillo va más allá, e intenta asomarse a las implicaciones interdisciplinarias, académicas y globales de los estudios intermediales. Entre otras interrogantes, el estudioso se cuestiona lo siguiente: ¿Qué impacto tienen los estudios desde la intermedialidad sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje y sobre la investigación que efectuamos desde las diversas disciplinas, sobre el mundo de la industria cultural y sobre el patrimonio cultural de nuestros países? (Cubillo 174).

Cubillo Pinagua plantea además que la intermedialidad está relacionada con la cultura global tecnomediática del capitalismo tardío, más apegada a la multiplicación

exponencial de soportes mediáticos unidos a las nuevas tecnologías de la información, siempre en continuo desarrollo desde que apareciera internet en la última década del siglo XX. Y en efecto, el empleo de las nuevas tecnologías impone una narrativa universal que se copia en cada sitio de acceso, como justificación a la modernidad; de ahí que los términos *intermedialidad*, *intertextualidad*, o la propia *medialidad* nos arrojan a otras formas interpretativas de la comunicación en los medios tradicionales.

Si bien la interrelación entre los diferentes medios y expresiones artísticas (literatura, teatro, artes visuales) existe desde el Renacimiento, la revolución tecnológica experimentada en el último siglo propició una aceleración en los mecanismos de interacción entre los medios. La tecnología propicia así mejores representaciones, moviliza vínculos afectivos y una mayor participación del sujeto al recibir la información.

Para conceptualizar la intermedialidad, me apoyo en el estudio *Desafíos del potencial creativo de la intermedialidad*, del profesor de la Universidad de Guadalajara, Humberto Ortega Villaseñor, en el cual examina la aplicación del término en varias manifestaciones artísticas⁴¹. Según Ortega Villaseñor, la intermedialidad no es un fenómeno nuevo. En épocas anteriores, los artistas se habían interesado en combinar medios de expresiones diversas como la música, la pintura, las palabras, etcétera. No obstante, en el siglo XXI cobra una importancia singular como resultado del avance vertiginoso de la tecnología y de los medios de comunicación, los cuales han dinamizado la movilidad física y virtual, multiplicado la capacidad combinatoria de medios y expresiones, y aumentado el almacenamiento y la disponibilidad de datos. Aunque la

intermedialidad presenta algunos inconvenientes, ha favorecido el surgimiento de modalidades de creatividad excepcionales basadas en redes de colaboración para la producción de funciones, producciones artísticas y articulaciones conceptuales. Esto último, representa un potencial de incalculable valor para el mundo del mañana e impone desafíos epistemológicos a las humanidades, dado que no serán suficientes las interpretaciones aisladas o prototípicas de un medio expresivo en particular, sino los análisis intermediales fincados en la inter y la transdisciplinariedad. (Ortega Viseñor. 167)

En su propia interpretación aparecen otras referencias para abordar la dimensión intermedial: “Como ha dicho Irina Rajewsky: toda persona que emplee el concepto debe definir, antes que otra cosa, lo que dilucida por dicho término” (2005, p. 44), porque la medialidad involucra diversos medios expresivos y, en general, se extiende metonímicamente para designar lo que Norm Friesen y Theo Hug definen como la interacción entre tecnología, sociedad y factores culturales mediante los cuales los medios de comunicación institucionalizados [...] producen, transforman y hacen circular símbolos” (2009, p. 67).

Para entender los argumentos que definen la intermedialidad, su uso o no como lenguaje para la comunicación mediante las artes me remito a lo que considero otro acierto en el estudio de referencia:

toda la información que recibe el organismo en movimiento resulta en representaciones multimodales (varios modos perceptivos) de las acciones. Además, la comprensión de toda acción sigue patrones multitarea, puesto que por una parte la percepción registra los comportamientos de los Otros para con el mundo que les rodea. (por ejemplo, les ve

realizar acciones que luego se pueden copiar) y registra también los aspectos menos obvios, como las razones y motivaciones que obligan a una persona a actuar de una manera determinada. Es decir que el ser humano es capaz de comprender la acción intencional de los otros al percibir sus actos de tal manera que, a diferencia de otros animales, los seres humanos son criaturas conscientemente agentivas” (Zlatev, Racine, Sinha, and Itkonen 2008: 222).

Diferenciando entre intermedia y medios mixtos, aduce Dick Higgins que “Los medios mixtos son, en esencia, medios diferentes, mientras que los intermediales suponen una fusión conceptual que no admite contemplarlos como separados de su origen” (Dick Higgins, 1984). No obstante, como expresa Asunción López-Varela, tal síntesis solo tiene sentido entendida: “como creación-distribución-recepción que comparte un mismo plano espacio-temporal, quedando sujeta a implicaciones socio-culturales e institucionales. Esto es, una fusión que tiene que ver menos con la síntesis intermedial, por ser más bien un producto de asimilaciones cognitivas (lo que Schröter denomina Synthetic intermediality)”. (López-Varela, 2011, p. 95).

La contemporaneidad acelera el proceso de transformación de la información de formatos analógicos a formatos digitales y la mayor facilidad de estos últimos para incorporar datos en distintos modos perceptivos (texto, imagen, audio, video). Ahora bien, llegar a una definición común se considera una tarea compleja desde la perspectiva de autores como Lev Manovich, Paolo Fabbri y Nicola Dusi, quienes conciben y ubican la intermedialidad como parte de lo que clasifican como la cultura o la era remix.

Fabbri nos dice:

en efecto, con cierto desenfado, que hay quien se inquieta por el fin de la deconstrucción y quien anhela una vuelta al neorrealismo, o bien quien

suspira por el vetero-marxismo y quien augura un ordenador convertido en metamedio, supermáquina cultural. "Para muchos [...], lo postmoderno es un sustantivo de los años ochenta y el remix el "ábrete sésamo" de los dos mil, el marcador que deberíamos añadir a nuestros favoritos teóricos" (Fabbri, 2012, p.5).

Lev Manovich, por su parte, profundiza sobre algunas peculiaridades de la cultura del remix, al decir: "Hoy muchos de los ámbitos culturales y de tendencia -la música, la moda, el diseño, el arte, las aplicaciones web, los medios generados por los usuarios, la comida- son remix, fusiones, collages y mash-up. Si la postmodernidad definió los años ochenta, el remix caracteriza los noventa, los dos mil y probablemente también el próximo decenio". (Manovich, citado en Dusi, 2012, pp. 12-13).

Tanto se habla en los estudios del teatro, la música, las artes visuales, la ficción de la información y la política, que pareciera que el cine se mantiene alejado de este fenómeno que se mantendrá posterior a los años que transcurren. El documental con esa pureza para contar la realidad no está ajeno a la intermedialidad y no por considerarse un género menor, "más fácil" por su concepción, basta con que el creador se sume a las corrientes de la medialidad o la intertextualidad para lograr su cometido, mediante una semiótica de las imágenes con más intencionalidad que la simple pasión de filmar sin grandilocuencia.

Cristina Rivera Garza comprende cómo al humano le apasiona la comunicación actual, los medios a disposición cuando se les quiera y la sensación de poder que trasmite a los creadores contar con las herramientas comunes al resto, aunque prohibitivas para quienes no sepan emplearlas en un arte contemporáneo. Por la velocidad de intercambio

entre sujetos, bien consagrados, interesados en el arte e incluso aprendices con un ordenador, genera la capacidad de “hacer arte” mediante la “mezcla” de la información que poseen, de acuerdo con su dimensión creativa.

Nótese que la globalización y los productos intermediales que surgen a diario retozan entre singulares paradojas en diversos renglones de la actividad humana. Desde el punto de vista cultural pueden ser cobertores de asimetrías al poner en contacto al receptor con modelos regionales de cualquier lugar del mundo, y al contener modelos impuestos por una condición internacional.

La teorización en torno a la amplia gama artística de los llamados nuevos medios refina la percepción, el sentido de la crítica, la autoría, invita a depurar las artes escénicas de forma diferente, así como la propia subjetividad, la expresión y pedagogía a la usanza anterior a la era digital. Si bien es válido para comprender los fenómenos culturales y de transculturación que se suceden desde principios del siglo XX y en estos primeros años del XXI, algunos autores defienden la manera “pura” de hacer arte.

Al respecto Ortega Villaseñor se responde:

Pero ¿cómo superar estas limitantes? Si quisiésemos voltear los ojos para encontrar salidas en los modelos de la antigüedad, tendríamos que empezar la revisión, reconociendo que no será posible utilizar los mismos códigos. La palabra, entonces, tenía una estatura diferente. La palabra, entonces, podía explicar verdades sencillas, siendo el verbo el acto creador por excelencia. Así, el hombre nombraba las cosas y éstas existían. Con el uso y abuso de categorías arrancaríamos nuestra odisea para arribar a la jaula de Faraday en que vivimos. Un viaje de deformaciones vasto que nos fue arrastrando al mundo de disonancias en que nos hallamos presos” (Ortega Villaseñor, “Desafíos”).

La colaboración –o correlación- entre creadores de los nuevos medios y obras de arte implican cambios de pensamiento que se derivan del avance o la forma de procesar y almacenar a tono con el surgimiento de las propias tecnologías móviles, las biotecnologías y hasta los sistemas de seguridad. Es primordial que la red digitalizada sea una especie de evento de aciertos y evolución que romea con las fronteras institucionales y las particiones internacionales relacionadas con la creación artística, las exposiciones del arte y la interpretación o crítica que se hace del suceso en cuestión.

Para la documentalística el uso de la intermedialidad resulta un hecho de libre elección por sus creadores si nos remitimos a las formas tradicionales de documentar la realidad. Es poco creíble grabar un suceso histórico, cultural o social y “adornarlo” con elementos tipológicos que hagan pensar al receptor que se le manipulan sus sentimientos o su percepción mediante herramientas digitales.

Hay quienes despojados del conocimiento teórico práctico de estas nuevas formas de representación corren el riesgo de errar, al no ser posible tener un conocimiento exhaustivo de todas las disciplinas artísticas defienden que cada medio tiene su lenguaje y expresión propias independiente de la evolución de las investigaciones socio cognoscitivas.

A partir de la experiencia Asunción López-Varela como docente e investigador en el ámbito relacional de la palabra y las imágenes “(...) se estima pertinente asumir la intermedialidad desde el enfoque de los estudios culturales comparativos, es decir, desde la puesta en diálogo de diversas prácticas significantes o medios "tradicionales" y/o asociados a las nuevas tecnologías, dada la expansión del estudio académico del cine, la

televisión, los estudios visuales y las filosofías de la imagen y el sonido”. (López-Varela. 96)

No obstante, es válida para muchos autores una visión más personal de la intermedialidad. Para el escritor, se expresa desde el texto literario como base para el análisis intermedial; así como el músico tendría en cuenta la escritura musical o el artista de las artes visuales la pintura, instalación o videoarte, mientras el dramaturgo defenderá la obra dramática y su puesta en escena. Sumarse a la nueva corriente implica erradicar el egotismo y la necesidad de claridad individual.

De aquí se deduce que los fenómenos relacionados con la comunicación se deben a reflexiones, conexiones y conocimientos particulares que darían forma a nuestras ideas, a la asunción de ideologías y otras manifestaciones humanísticas. Por tanto, el imaginario cultural contemporáneo enfatiza en dialogismo, la intertextualidad, la intermedialidad, la hibridez y la ambigüedad.

Coincidimos en que las prácticas intermediales son cada vez más interdisciplinarias. Se llega al punto de que artistas de manera independiente utilizan a conciencia manifestaciones que les son ajenas en sus procesos creativos comunes para lograr un mejor acabado, comprensión e inclusión en el panorama moderno creativo-reproductivo. Es un imperativo impresionar al público ya no solo desde la calidad, aunque sea requisito indispensable de respeto y profesionalidad, sino desde el reconocimiento de la capacidad de emplear herramientas novedosas para estar a tono con la era digital. El conocimiento teórico de lo que hacen puede estar ausente, sin embargo,

la imitación y la tendencia a reproducir desde el fenómeno redes sociales, constituye una práctica que generaliza la intermedialidad.

Otros prefieren unirse a creadores de arte diferentes para hacer obra en colectivo y cada uno pone a disposición del acabado su talento y dominio de una expresión para unir los lenguajes propios, en uno quizás superior, y promover el disfrute del trabajo desde el desarrollo cognitivo, semiótico y cultural de los públicos. De hecho deconstruyen modelos de conocimientos ya existentes, en función de los cambios socioculturales o políticos, para afianzarlos o ponerlos en entredicho de una manera sutil o evidente, según sea la afiliación de pensamiento del creador, quien desde un archivo de datos (dígase imágenes o sonido) vuelve al pasado reciente o histórico, retrata el presente o viaja al futuro para dejar constancia de sus inquietudes, ahora al amparo de la tecnología o de lo que esta pueda proporcionarle para lograr su cometido artístico y referencial.

La ilusión histórica de desmarcar al arte como mercancía choca ahora mismo con la creciente colaboración en redes para la creación y articulación conceptual. Una obra es apreciada por su valor intrínseco cultural e identificativa de procesos sociales o políticos y puede moverse de un lado a otro en el mundo contemporáneo, bien por la adquisición directa o mediante la internet, esta última con función intermediaria entre artistas y públicos.

Es evidente que los avances tecnológicos y la interrelación entre los diversos medios son determinantes en el desarrollo de las artes desde el siglo XX hasta nuestros días, al diluir las fronteras formales y conceptuales que los caracterizan, para generar modelos de representación, estrategias dramáticas y formas de apreciar o construir el

arte desde una nueva mirada. La intermedialidad, como se ha visto, es un concepto inacabado, no solo por la teorización hecha hasta el momento, sino porque la tecnología inunda las artes –o el arte aprovecha la tecnología- y en la evolución del pensamiento humano, su capacidad de adaptación y creatividad todavía hay mucho por descubrir.

De entre las múltiples definiciones ensayadas por los críticos para definir la intermedialidad, selecciono, a modo de cierre, una que considero la más integral y productiva:

In sum, the concept of intermediality highlights the interrelated discourses of communication that the general public encounters via interrelated media technologies throughout contemporary everyday life. In a wider sense, intermediality can be understood as one aspect of a modern social formation permeated by general technologies of information and communication that lend themselves to specific applications in material production, political governance, and cultural life, as currently captured by descriptions such as “the information society” and “the network society” (Bruhn Jensen, 11).

De ser así se trataría de transposición y estaríamos de acuerdo con el concepto enunciado por Irina Rajewsky, pues al realizar la adaptación, la calidad intermedial estaría relacionada con la forma, es decir, con la transformación de un texto literario en una película o de su substrato en otro medio. Si cada medio aporta sus características intrínsecas para construir un producto de mayor calidad y comprensión estético-cognoscitiva, la intermedialidad potencia la creatividad al emplear una semiótica novedosa como recurso de información (ya sea animación, música, ópera, teatro, instalaciones, cine, y otras expresiones culturales). Vemos la intermedialidad como la unión en una obra de varias expresiones artísticas, como un todo, de manera que el

producto pueda ser visto y disfrutado sin lograr separar sus fuentes primarias, digamos en una representación pictórica el referente literario o en la adaptación cinematográfica sin ser la copia al dedillo de un libro. Estos reformistas sociales adelantados entienden nuevas maneras para representar la realidad mediante las técnicas virtuales y, vistos por Cubillo, habría que considerar las transformaciones que se produjeron cuando los variados medios expresivos tradicionales se encontraron con lo virtual, al momento en que resultó factible almacenar como archivos de información, o cuando la propiedad del objeto de archivo logra integrarse con la pluralidad de la red digital y cuando la investigación humanística enfrenta el reto de dar respuestas consistentes a los imperativos de esa cultura digital.

Son los vanguardistas europeos, en mayor medida, quienes ponen de relieve el concepto de intermedialidad para la creación y disfrute de las artes, sin denostar sus antecesores, a quienes atribuyen las formas, pero sin definición contemporánea. Así resume Justo Fernández López las características fundamentales del Vanguardismo:

El vanguardismo como movimiento artístico intenta hallar nuevas formas de expresión estética fuera de los cánones tradicionales, con intención renovadora, de avance y exploración. Manifestaciones vanguardistas fueron *el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo, el ultraísmo, el creacionismo*. Por extensión, se llamó vanguardista a toda tendencia o corriente innovadora en cualquier campo del conocimiento: *el vanguardismo económico*, etc. El común denominador de la vanguardia fue: Afán revolucionario por acabar con la tradición estética de corte naturalista, creando un arte completamente inédito. Completa y absoluta libertad en el terreno de la forma y –paradójicamente a las circunstancias históricas del momento– un despreocupado optimismo. Al principio surgió como arte de minorías, separado del gusto popular, pero progresivamente se ha ido integrando en el actual arte de masas. Perpetuo

cuestionamiento de las bases estéticas y experimentación continua de nuevas formas, más adaptadas a la expresión de las nuevas experiencias, anticipándose al espíritu de su propio tiempo, en contraste con las ideas y gustos tradicionalmente establecidos. Exploración de nuevas formas estéticas. (1)

Quiere decir que desde mucho antes la expresión existió, pero es solo en el siglo XX, con la aparición de las nuevas tecnologías, que se le denomina intermedialidad. Los vanguardistas rompen con el entorno y manipulan el tiempo y el espacio con procedimientos que hasta ese momento resultaban impensables (por ejemplo, el Ulises, de James Joyce, el Orlando, de Virginia Woolf, o bien la pintura surrealista de Salvador Dalí o el cine de Luis Buñuel)” (Cubillo, 2013).

Como se ha visto, muchos estudiosos de la intermedialidad, su génesis y la visibilidad actual, mantienen la importancia del contexto social y la utilización de las manifestaciones artísticas que unen sus lenguajes para ofrecer un producto final, sin que pierdan su esencia aquellos que dieron origen al fenómeno contemporáneo de expresión medial. La intermedialidad es un término en estructuración, si tenemos en cuenta la disparidad de conceptos y estudios teóricos al respecto, vistos desde la aparición de las tecnologías informáticas y la posibilidad que brindan de almacenar datos en un archivo para luego emplearlos de acuerdo con nuestros intereses.

“Es a partir de la diferencia de percepción y producción que es posible el surgimiento de nuevas habilidades significantes, las cuales podríamos calificar como intermediales por el entrecruzamiento de los códigos estéticos y sígnicos que implican. También, por la forma en que se representa la realidad compleja y relativa más allá de la posmodernidad” (Ortega Villaseñor, 176).

2.2. Los enfoques intermediales y la cinematografía documental cubana

“Cada época demanda acercamientos novedosos, desde todos los puntos de vista: el tema, los códigos, los referentes. No tiene sentido hacer comparaciones estériles: aquellos respondieron a sus circunstancias... y eran circunstancias extraordinarias: no era una época de cambios, era un cambio de época, el torbellino de la Revolución, que era también un torbellino de ideas, de arte nuevo y comprometido. El panorama de hoy es diferente, pero también ofrece un amplísimo campo. Hay que acercarse mucho más a las personas, investigar, descubrir historias... porque queda mucho por contar. Pero pretender repetir esquemas no tiene mucho sentido. Y el documental puede (e incluso, creemos que debería) ser oportunidad para la experimentación y la renovación permanente”.
Yuris Nórido

El documental cubano anterior a la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)³⁴, de San Antonio de los Baños discurre por el empirismo, dado que no existía una academia que dotara a los creadores de hacer arte desde el conocimiento técnico teórico de ambas manifestaciones, por lo que hablar de intermedialidad sería analizar el empleo del recurso por imitación o lucidez artística. De acuerdo con varias publicaciones que examinan en el audiovisual cubano contemporáneo en los años 60, el entrecruzamiento de los medios es algo que se aprecia en el cine-collage practicado por algunos miembros del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

Desde esa fecha miles de consagrados y estudiantes de más de 50 países convirtieron la escuela en un centro productor-educativo caracterizado por la diversidad cultural, una apertura en el pensamiento crítico y la posibilidad para muchos de salir de las tradicionales maneras de hacer, para experimentar con el audiovisual con discursos

³⁴ La EICTV considerada como una de las instituciones más importantes en el mundo dedicada a la formación de especialidades para el cine y la televisión, se funda como filial del proyecto Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el 15 de diciembre de 1986, por el escritor y periodista colombiano Gabriel García Márquez, el poeta y cineasta argentino Fernando Birri y el realizador y teórico cubano Julio García Espinosa.

renovadores. El sistema de formación emplea talleres internacionales de actualización, ampliación y perfeccionamiento profesional y a decir de uno de sus fundadores transmite a los estudiantes una lúcida y definida ideología, con una dimensión estética alejada del sectarismo y dogmatismos, para que la pluralidad sea un reto a la imaginación. Los egresados serían cineastas activos, capaces de transmitir conocimientos refrendados por la práctica, la experiencia personal y la constante actualización.

En Cuba la experimentación dentro del discurso audiovisual se convirtió en una constante en varias de las producciones documentales y cinematográficas en la década del sesenta, adoptando así dos posiciones antagónicas. La primera al servicio de la agenda y las políticas culturales del momento que agrupó a realizadores como Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez. La segunda, con un estilo más subjetivo en la manera de abordar sus trabajos, entre quienes destacan Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, solo que la mayoría de sus obras fueron censuradas y hasta prohibidas.

Esta innovación dentro del cine documental favorecido en parte por la aparición del collage audiovisual suscitó cambios significativos hacia nuevas formas de análisis del discurso cinematográfico que cuestionaban las maneras convencionales de representación y narración. No obstante, la constante presencia de la censura en la Isla, recrudescida en las décadas de los setenta y los ochenta, laceró profundamente la producción artística cubana y con esto todas las obras audiovisuales del período.

Con la crisis económica de los noventa, el país se abre a las coproducciones internacionales como estrategia para mantener viva la producción cinematográfica nacional. Se produce una revisión crítica del pasado que legitima la figura de Nicolás

Guillén Landrián y se recupera el tono subjetivo del discurso audiovisual en la cinematografía documental.

Aparecen otros tipos de discursos en el documental, que a su vez son favorecidos por el desarrollo de las tecnologías digitales y nuevas fuentes de información. Ocurre una vertiginosa aparición de realizadores independientes desligados del poder centralizante del ICAIC, lo cual deriva en que muchas de las producciones documentales contemporáneas se alejen de los intereses políticos y del mercado nacional.

Numerosos cultivadores del género, en mayoría provenientes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, como Juan Carlos Cremata, Armando Capó, Miguel Coyula y Eliecer Jiménez por citar solo algunos, rescaten varios de los elementos del documental vanguardista de los sesenta y los reincorporen al discurso audiovisual contemporáneo ⁴⁵.

Como la producción de documentales no requiere de gran presupuesto, el desarrollo vertiginoso del género se ha favorecido en los últimos veinte años, aunque las limitaciones económicas más básicas frenan y dilatan la materialización de la mayoría de los proyectos de corte independiente. Ya sea de forma asociativa siguiendo la dialéctica de Serguéi Eisenstein, el intimismo de Michelangelo Antonioni o los atrevimientos de Jean Luc Godard, las piezas documentales cubanas actuales optan por la ironía y el pragmatismo con el cual se acercan a temas difíciles considerados tabúes hasta el momento.

Una nueva función del espectador dentro de este tipo de documentales señala hacia la creación de nuevas analogías de sentido produciendo así un diálogo meta-

narrativo entre el realizador y su público. De esta manera el acto interpretativo varía de acuerdo con las necesidades particulares de los espectadores y trastoca aún más los límites del discurso audiovisual en el género. *Memorias del Desarrollo* (2010)⁴⁶ por ejemplo, tomó cinco años para poder completarse; ya que su realizador Miguel Coyula, quien fue además su productor, camarógrafo y editor, tuvo que esperar la oportunidad para grabar en otros países e incorporarle así elementos de los que no podía prescindir la trama. *Entropía* (2015) necesitó dos años para materializarse como proyecto de documental de archivo, debido a problemas relacionados con el proceso de edición.

Todo esto trae como consecuencia la disipación de las diferentes etapas del proceso productivo (guión, producción y post-producción), vinculadas a la realización documental; se replantea su orden y se cuestionan la funcionalidad de los viejos modelos productivos cinematográficos bajo circunstancias especiales. Ocurre un proceso de hibridación del género con la ficción y el empleo de nuevos recursos digitales (set de recorte, animación computarizada y diseño gráfico) que difuminan las categorías audiovisuales para adaptar a la estética documentalista otros lenguajes y recursos narrativos.

2.3. Intermedialidad como forma de análisis: relectura del documental vanguardista cubano

En las obras documentales más vanguardistas de los sesenta, el montaje continúa siendo la clave de la realización documental del entonces. Para lograr cambios dentro de la línea creativa en la narración audiovisual, se acudía a la utilización de un lenguaje complejo, que fusionara códigos propios de otras manifestaciones artísticas y desarticulara las reglas básicas del encuadre. En *Now* (1965), catalogado por muchos

como uno de los antecesores del video musical, Santiago Álvarez grafica con imágenes de archivo y fotografías de la época la canción de Lena Horne. La obra gira en torno al racismo en Estados Unidos y se apoya en imágenes de noticias de entonces que combina con fotos fijas mediante el empleo de una edición rítmica. De forma similar se explotan los movimientos de cámara, principalmente el uso abrupto de los acercamientos (zoom in/back) donde “el espectador no deja de ser agitado entre la catarsis y la reflexión, el sentimiento y el pensamiento” (Evora, 123.)

El tema de la política norteamericana lo volvería a retomar en *LBJ* (1968) como respuesta a su poca simpatía con las acciones derivadas del mandato de la presidencia de Lyndon B. Johnson. *LBJ* constituye una sátira cargada de metáforas visuales donde se entrecruzan los medios de forma frenética: se utilizan fragmentos de películas del oeste, fotos, grabados, discursos filmados de Martín Luther King, caricaturas de la época y hasta fotografías de Playboy.

Johnson, según Álvarez, es presentado como responsable de los asesinatos de los Kennedy y Martín Luther King. En la primera escena se presenta la tesis del documental con los disparos de una ametralladora a manos de un mafioso que sale de un cake sorpresa en un plano de coloración roja. A partir de aquí, se integran mediante un montaje innovador las diferentes líneas narrativas donde el tono irónico del relato busca una confrontación pictórica entre lo que se dice y segundos después se desmiente.

La utilización, por otra parte, de la máquina de juego, se observa a lo largo de la pieza como símbolo de muerte y de engaño que socava las bases que sustentan la sociedad americana, representada mediante la imagen del cowboy como antagónica del

indígena y el negro. Álvarez contrasta las frases más importantes del discurso “I have a dream”, que presenta mediante un texto blanco en un cuadro negro: “Espero que algún día mis hijos vivan en una nación donde no sean juzgados por el color de su piel sino por el contenido de sus caracteres” (*LBJ*, 1968). Posteriormente, la imagen de un fusilamiento nazi que de manera repetida contradice este discurso, echa por tierra los ideales de igualdad y soberanía social a los que aspira la sociedad americana.

Desde el punto de vista sonoro, la utilización de canciones y sonidos extradiegéticos enriquece la pieza que abarca desde cantos eclesiásticos de una sinfónica checa hasta el sello afro de Miriam Makeba y Nina Simone: “Álvarez hacía en paralelo el trabajo de montaje de las imágenes y la selección de la música, de tal manera que los dos procesos se influenciaban mutuamente” (Aray, 232). Se grafica la canción de Pablo Milanés con fotos de Johnson con su nieto, que súbitamente es interrumpida con una grabación de archivo donde a un niño negro se quema vivo frente a cámara, un sonido escalofriante acompaña a este plano de coloración roja.

Dos acercamientos a la guerra de Vietnam se producen en sus trabajos *Hanoi, martes 13* (1968) y *79 Primaveras* (1969). Este último constituye un homenaje además a la muerte de Ho Chi Minh, donde se establece un paralelismo simbólico entre la estación en que brotan las flores y la vida del líder vietnamita. Según narra el crítico cubano Rolando Pérez Betancourt³⁵, encontrándose Álvarez en Hanoi en 1966, es sorprendido por un bombardeo norteamericano. Álvarez no solo se limita a registrar el acontecimiento

³⁵ Entre los trabajos de cine de Rolando Pérez Betancourt se incluyen “Cuatro historias de pueblo” (1974); “Sucedió hace 20 años” (1978); “La crónica, ese jíbaro” (1982)); y “16 imágenes” (1991).

desde el ámbito noticioso, sino que despliega una edición asociativa de sus impresiones al respecto en estos dos documentales. Este recurso que vincula sus valoraciones personales a la realidad a través del uso de imágenes aparentemente ajenas a la objetividad del fenómeno se convierte en un referente constante durante su futura producción audiovisual.

Desde el punto de vista estructural, la realización integra imágenes de archivo que de manera simbólica se intercalan a través del collage con fotos, noticias, reportajes de la guerra y que a su vez contrastan con la realidad americana de aquellos tiempos y con el auge de los movimientos comunistas y antibelicistas. Sin lugar a duda, uno de los factores más logrados dentro de esta pieza es la utilización de los efectos de sonidos y de discursos sonoros extradiegéticos, que constituyen quizás el principal hilo conductor de la narración. La banda sonora por su parte integra ritmos propiamente vietnamitas que se intercalan con las sonoridades de *Blood, Sweat and Tears*, *Sector 43* y *Mikis Theodorakis*, donde además se inserta una grabación de una video- canción a cargo de Omara Portuondo, que a su vez interpreta *La era*, de Silvio Rodríguez.

El documental comienza con una genuina integración medial que se sirve de imágenes de flores superpuestas y acompañadas por el sonido de flautas. De momento la música se vuelve tediosa con el sonido de un piano que de manera creciente se vuelve cada vez más desesperante y acompaña el caer lento de las bombas hasta que explotan. Seguidamente un ambiente de caos; tras las tomas aéreas del desastre son acompañadas por un grito de dolor continuo que trae la imagen de Ho Chi Minh con primerísimos

primeros planos de la mirada del líder comunista que envejece de manera cronológica tras las continuas fotografías.

Resulta interesante el poder de la violencia gráfica presente en *79 Primaveras*, que se apoya en tomas de archivo y muestra torturas y asesinatos, que además se repiten consecutivamente mediante la edición analógica. Por si esto fuese poco, una galería de cuerpos y rostros de niños deformes como consecuencia de la utilización de armas químicas expone los horrores de la guerra con el auxilio de sonidos escalofriantes.

El empleo de códigos propiamente literarios por otro lado inunda la pieza de una poética que armoniza con algunas imágenes mientras que contrasta con otras. Esta musicalización literaria presente en *79 Primaveras* evidencia la transposición medial (Rajewsky 50) mediante la visualización del contenido poético. Los primeros caracteres que aparecen en la pantalla es una traducción al español de un poema vietnamita: Si el glacial invierno, sin el duelo y la muerte/¿Quién apreciar podría, Primavera, tu gloria? (*79 Primaveras*, 1969). A estas imágenes les sigue una sucesión de frases martianas que aluden al cumplimiento del deber y a la muerte (con imágenes del fallecimiento de Ho Chi Minh). Luego unos fotogramas perforados muestran la pantalla dividida con una secuencia de múltiples imágenes de guerra y destrucción, que “se escapan del proyector en el fragor de la batalla y que resultan, como la realidad, dañados, arañados, rasgados y quemados” (Ortega, 83). Finalmente, las piezas se unen de nuevo con la música de Bach, declarando que los estadounidenses serán finalmente derrotados.

La trascendencia de la obra documentalística de Santiago Álvarez motivó a muchos de sus seguidores a exaltar sus valores o cuestionarlos, en dependencia de la

postura ideológica de cada cual. En los primeros convulsos años de la Revolución, los creadores tuvieron la oportunidad de demostrar sus inquietudes de dos formas: algunos al sentirse vigilados o acosados cambiaron la casaca a manera de subsistencia, esperando quizás, por tiempos mejores; otros prefirieron el olvido institucional y el ostracismo histórico a que fueron sometidos. Álvarez supo escribir su propia historia para convertirse en el referente oficial de una obra documentalística alabada, cuestionable y cuestionada.

El lenguaje intermedial es una constante en la obra de Nicolás Guillén Landrián. Su desempeño como poeta, locutor radial, realizador y pintor a lo largo de su vida, sin duda contribuyeron a desarrollar en él una visión privilegiada de las posibilidades combinatorias entre los recursos cinematográficos y otros medios. Si bien en las realizaciones de Landrián, como señala Juan-Navarro, se perciben dos tendencias: una de corte antropológico y otra más vanguardista donde se integra la técnica del collage cinematográfico a través de un montaje frenético³⁶, de manera general su obra se caracteriza por “los resortes que articulan el montaje, los contrapuntos y asociaciones insólitas” (Ortega, 88). De aquí que su experimentación se centre en la creación de un nuevo lenguaje que responde primeramente a sus valoraciones personales. El tono irónico de sus producciones artísticas y las condiciones histórico- sociales en donde se desarrollaron las mismas, permite comprender por qué sus creaciones audiovisuales fueron sepultadas por décadas.

Planos cortos, montaje dinámico y el contraste de sonoridades extradieéticas constituyen algunos de los primeros referentes que denotan continuidad con sus obras

³⁶ “Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia: el caso de Nicolás Guillén Landrián”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27 (2016)

más reconocidas. En *Retornar a Baracoa* (1966) se integran el empleo del discurso radial y el tratamiento del plano fijo a manera de fotografía estática, que a su vez recurre a la disolvencia para dar la impresión de ligero movimiento. Lo mismo ocurre con el uso de los caracteres en modo imperativo para captar la atención del espectador (¡Oiga!) y el empleo de la voz en off de modo lírico como elemento irónico que rompe con el ritmo de la pieza.

Con la realización de *Coffea Arábica* (1968) por encargo del ICAIC en apoyo al descabellado proyecto cafetalero alrededor de la capital habanera, Guillén Landrián nos ofrece una de sus obras más logradas desde el punto de vista formal, y considerada por muchos como el mejor documental cubano. En la pieza se mantiene un balance entre la edición acelerada y la combinación de los diferentes medios, que a su vez arremeten contra el documental didáctico de la época.

Primeramente, el proyecto irrumpe con la lectura del poema, *Un lagarto verde*, de su tío Nicolás Guillén, para establecer las bases del fenómeno cafetalero en el país. De aquí se crean las analogías de significado entre las condiciones de la cosecha en tiempos de la esclavitud y las nuevas maneras de cosechar el café (o manipular a las masas). Como en otras obras del realizador, lo etnográfico se convierte en un tratamiento temático indirecto que tributa al conflicto principal como elemento identitario. Por otra parte, el retomo de la técnica del collage, pero esta vez en mayor proporción y con una finalidad más objetiva, dota a la pieza de un lenguaje artístico mucho más elaborado. El empleo de la entrevista como estrategia irónica (su novia extranjera que habla en búlgaro

para un público cubano) “no puede sino leerse bajo los parámetros de los incansables juegos irónicos y reflexivos, sobre la (in)traducción y la (in)comunicación. (Ortega, 89).

El montaje fotográfico comparativo entre las enfermedades del hombre y las plagas que afectan el café, así como los diálogos dicotómicos entre imagen y sonido, se escapan de las manos en una obra que según Landrián no pretendía burlarse del proyecto en el momento en que fue realizada. La yuxtaposición por otro lado de ritmos cubanos del entonces con sonoridades extranjeras (The Supremes, The Beatles), busca desde la perspectiva sonora ofrecer un acercamiento al ambiente habanero de aquellos tiempos. A esto se le integran ecos de discursos políticos (efectos sonoros), voces que se superponen y otras sonoridades extradiegéticas que colaboran con la transmisión del caos dentro del levantamiento popular. Según Landrián, el documental fue celebrado con una gala premiere por parte del ICAIC. Sin embargo, fue el propio fracaso del proyecto el responsable de una segunda lectura, y con esto, de su censura.

En *Coffea Arábica* no solo es mucho más evidente el estilo personal que distinguirá a Landrián del resto de los realizadores de su generación, sino que nos encontramos frente la perfecta muestra de la efectividad de la combinación de los medios al servicio de un mensaje audiovisual ambiguo. Es, sin embargo, en *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1969), donde este realizador usa la intermedialidad de manera desmedida para mostrar su visión sobre los primeros diez años de la Revolución en el poder, y donde deja traslucir quizás su estado psicológico, deteriorado por la prisión y los numerosos electroshocks de que fue víctima. Desde el inicio, la dicotomía entre imagen y

sonido se convierte en la principal tesis que evidencia la inconformidad, la ironía y la burla como subtexto de un proyecto político social descabellado.

La obra comienza con una bomba atómica la cual se muestra en pantalla de manera brusca, y sobre la que se vuelve una y otra vez a manera de *zoom in*, mientras se escucha la canción *Mother Nature's Son*, de Los Beatles. Luego, una acelerada narración del contexto internacional es trasladada al contexto cubano para dar evidencias del estancamiento del país a partir de 1959. La propia manera del ensamblaje de *Desde La Habana...* reconoce la relación de interdependencia que se establece entre el lenguaje de diferentes medios, que se apoyan, se contradicen o se complementan en la exposición de los diferentes conflictos narrativos.

El material conecta con la locución radial, la panfletaria, la propaganda comercial, el cine documental, la narración histórica y la música; donde además se produce un diálogo meta-textual con producciones anteriores audiovisuales (*Coffea Arábica*, *Memorias del Subdesarrollo*) conduciendo “a juegos que nada tienen que ver con la focalización de la mirada o la construcción de un discurso afirmativo, sino voluntariamente fragmentario” (Ortega ,88).

En la entrevista realizada por Zayas a Guillén Landrián, este explica que el trabajo fue catalogado por el ICAIC como “incoherente con el contexto”, quizás porque dentro del mismo la frenética repetición de un mismo plano, junto al tono irónico, transmitía mucho más de lo que debía. Un ejemplo de esto se percibe en el tratamiento de los mártires de la Revolución: en dos ocasiones se utiliza un plano general con las fotos de los héroes revolucionarios, acto seguido las ruedas de un tanque de guerra parecen

pasarles por encima a medida que desaparece la primera imagen. Una situación similar ocurre cuando el tanque, que en un principio se acerca a cámara, retrocede gracias a una edición reversa del plano. Por último, en la referencia a la muerte de Camilo, Landrián repite ocho veces de forma seguida el plano de las coronas en el desfile, tanto así que la sola imagen resume el culto histórico- monótono revolucionario.

A los ojos de muchos, *Desde La Habana...* pudiera parecer la obra más absurda de este realizador, aun cuando la misma quizás represente la cúspide materializada de su laboratorio experimental. Se trata de una pieza en cuyo lenguaje intermedial se trasluce la maduración de una estética de lo audiovisual como forma artística superior, que aspira a ser percibida y no necesariamente comprendida por el espectador.

Analizando desde esta perspectiva, la producción audiovisual de Guillén Landrián no solo desafía las maneras tradicionales de contemplar el audiovisual, sino que establece además nuevas pautas dentro del desarrollo del lenguaje cinematográfico. Este lenguaje, aunque llegó a tener puntos de contacto en términos de forma con la producción de Álvarez, se distancia abismalmente de lo realizado dentro del ICAIC hasta entonces.

2.3.La perspectiva intermedial en las realizaciones documentales cubanas del boom audiovisual contemporáneo

El boom de nuevos creadores surge con los graduados y la experimentación de estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, imbuidos por las enseñanzas de la primera academia cubana. También con aquellos asistentes a las muestras nacionales de Cine Joven donde muchos aprenden los rudimentos del lenguaje audiovisual y experimentan con géneros no contemplados en la

ortodoxia cinematográfica como el video clip, la publicidad y el video arte. Si bien las producciones de estos creadores del boom fluctúan entre la autofinanciación y el arribe al sufragio estatal, ya sus narrativas marcan un parcial despego de lo que hasta entonces se consideraba ideológica o políticamente aceptable dentro de la realización documental.

En el caso de Juan Carlos Cremata, su paso por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, así como su preferencia por un lenguaje atrevido constituyen ejemplos del riesgo creativo en función de nuevas formas de representación. En *Oscuros rinocerontes enjaulados muy a la moda (1990)* la empleada de un centro de trabajo descubre que sus demás compañeros tienen sexo en la oficina. Esta historia que se narra en tono de comedia constituye un interesante acercamiento a cuestiones tales como la burocracia, la doble moral, las apariencias sociales, la homosexualidad y la burla institucional. A diferencia de muchos de los experimentos audiovisuales que tuvieron lugar en la década del 60 dentro del audiovisual cubano, en la pieza de Cremata se respeta la cronología, y aunque se recurre a otras formas de discurso tales como el radial, el cinematográfico y la historieta cómica, la relación entre los mismos no ocurre de manera segmentada, sino que marcha a la par del dramatizado como columna vertebral de la narración audiovisual.

De esta manera se recurre al empleo del collage como estrategia complementaria en determinados momentos de la pieza con el objetivo de apoyarse o burlarse de lo que se ha dicho anteriormente. De aquí que varias de las líneas narrativas se desarrollan bajo el predominio de una forma discursiva específica: la historia del marido que descubre a su mujer siéndole infiel, por ejemplo, ocurre por medio de imágenes congeladas

superpuestas, que, aunque nos recuerdan a las usadas por Gutiérrez y Landrián, se logran mediante la incorporación de la edición digital de una manera más fácil y mejor lograda.

En cuanto a cuestiones relacionadas con el tratamiento de la imagen, las nuevas posibilidades tecnológicas permiten que *Oscuros rinocerontes...* despliegue toda una serie de tratamientos de coloración que encuentran sus referentes tanto en el cine blanco y negro como en el dibujo animado y hasta en el videoclip. El propio Cremata ha incursionado en muchos de estos géneros de una forma u otra, los cuales incorpora de manera armónica. La parte final del cortometraje, por ejemplo, actúa como un fragmento a modo de video musical, elaborado a partir de imágenes de archivo del cine hollywoodense totalmente descontextualizadas, donde se muestran figuras como Marilyn Monroe e Ingrid Bergman con espejuelos oscuros (insertados gráficamente) mientras se proyecta un chachachá cubano.

Finalmente, la realización además de incorporar los caracteres gráficos en la pantalla los utiliza a manera de diálogo interactivo con el espectador, a quien invita a reír cada vez que se percaten de la presencia del punto rojo. De manera similar ocurre durante los créditos, sobre los cuales se advierte que para ser leídos usted “debe recostar su cabeza en sobre su hombro izquierdo” (*Oscuros ricnocerontes enjaulados...muy a la moda, 1990*). La recontextualización de la propaganda comercial y el tratamiento de los mensajes gráficos a manera de comandos y reflexiones del realizador rememoran además las mismas técnicas utilizadas por el documental cubano de vanguardia en la segunda mitad del siglo pasado.

La época, el encanto y fin de siglo (1999), por su parte, evidencia la maduración de Cremata como realizador de audiovisuales, donde se fomenta un acercamiento a las tiendas La Época, El Encanto y Fin de Siglo mediante la coexistencia de varios relatos paralelos, mediados todos por diferentes tipos de reflexiones. Si bien estamos ante la presencia de un lenguaje más dinámico que se apoya en un montaje frenético para contar la historia, el mismo no afecta el propósito final del realizador: mostrar el estancamiento y el atraso económico del país. No obstante, una lectura del material no precisa necesariamente de un análisis político sino que es posible desde una perspectiva social comprender la problemática planteada.

La Época... favorece la confluencia de dos diferentes posiciones para analizar el paso del tiempo por la capital habanera: una primera que abarca el período anterior a la Revolución y una segunda que muestra la realidad de La Habana contemporánea junto a al penoso estado de las tres famosas tiendas. Para recrear la etapa anterior a 1959 Cremata se sirve de imágenes de la época donde se aprecia la belleza y el desarrollo económico del país en aquel entonces. Se auxilia pues de la poesía de Dulce María Loynaz (*Eternidad*) “las cosas que se mueren no se deben tocar” y música clásica que incluye obras como *La muerte del cisne* (a cargo de la sinfónica de Londres), integradas todas mediante una edición lenta con un tono melancólico. Luego el incendio que sufrió *El Encanto* en (1961) se utiliza a modo de punto de giro que permitirá mostrar la realidad contemporánea, durante esta transición se escucha *Over the rainbow* por Judy Garland junto a otros tantos fragmentos de poesías que fomentan melancolía y tristeza.

La segunda etapa (contemporánea) se demarca en el material mediante un tono populachero que se apoya en la poseía de Nicolás Guillén y donde se emplean imágenes que muestran el deterioro de la infraestructura urbanística actual y con eso la vida desesperanzada de la sociedad cubana. Aquí se recurre a frases populares a manera de críticas incisivas que se integran a las voces de varias personas que opinan sobre la situación actual: “está destruída /es una época convulsa/ más o menos la estamos sobrellevando” (*La época, 1999*).

El empleo del medio radial como complemento discursivo noticioso figura también como referente histórico, y actúa como uno de los ejes principales que favorecen la integración de los demás medios y perspectivas. Se recontextualiza además el discurso político empleado que se contradice gracias a los caracteres gráficos en un juego inteligente con la morfología del texto: “morir por la patria es vivir/ vivir es... morir por la patria?” (*La Época, 1999*). A esto se le incorporan un sinnúmero de manifestaciones culturales: danzas flamencas, ballet clásico y obras de teatro para sobresaturar de dramatismo la polifonía de un lenguaje complejo, donde conjuntamente se producen guiños metatextuales a la obra de Lope de Vega, a la Biblia e incluso hasta al propio himno nacional cubano. Por último, una gran vista panorámica de la capital deja entrever algunas de las aspiraciones más comunes de la población cubana a manera de frases que se desvanecen lentamente frente a pantalla.

Si bien estas incursiones intermediales caracterizan de forma general la obra de Cremata, esta confluencia encuentra lugar en algunas de sus más conocidas producciones cinematográficas, aunque quizás en menor medida. En el caso de *Nada* (2000) son

incontables las incursiones radiales, los tratamientos digitales de las imágenes, el diseño gráfico y la inserción de pequeños caracteres animados que cohabitan con narraciones en voz en off, dramatizaciones teatrales, noticias y fragmentos de telenovelas, en una atractiva mezcla que aboga por una renovación del lenguaje audiovisual desde una posición mucho más contemporánea.

Un acercamiento a las creaciones audiovisuales de Esteban Insausti resulta suficiente para entender la influencia que figuras como Jean Luc Godard y Serguéi Eisenstein han tenido sobre las mismas. Sin embargo, este joven realizador, graduado del Instituto Superior de Arte (ISA), reconoce a Guillén Landrián como una figura clave no solo en su formación dentro del audiovisual sino en su compromiso artístico y moral. Las producciones de Insausti constituyen una inteligente combinación de contenido y forma donde se entrecruzan los diferentes medios con la función de mantener un balance entre lo estético y lo comercial. Según el propio realizador, las mismas se escapan del “cine de molde” que se conforma con el tratamiento de las formas remachacadas que abandonan los riesgos de la experimentación; una muestra de ello se aprecia en sus trabajos *Las manos y el ángel* (2002) y *Existen* (2005).

Las manos y el ángel (2002) representa un homenaje a la obra del músico cubano Emiliano Salvador quien fuera uno de los jazzistas más prodigiosos dentro de la música contemporánea cubana. Insausti quien primeramente estudió jazz, se auxilia de la edición rítmica para el ensamblaje de una pieza que integra entrevistas, imágenes de archivo, voz en off, espectáculos musicales y diseño gráfico de manera acelerada.

Si bien esta realización rememora mucho al montaje frenético propio del documental de vanguardia de la década de los 60, dentro del mismo el collage se presenta como un elemento complementario para graficar la propia música de Salvador. Asimismo, se percibe un lenguaje complejo que toma prestado de las formas dinámicas de la edición del videoclip (planos cortos, movimientos de cámara violentos) y que se integran a otros planos secuencias de larga duración cargados de simbolismos. Un ejemplo de esto se produce a manera de salto visual de una entrevista a una cámara rápida que recorre las calles y atraviesa un laberinto azul para finalmente desenfocarse en el sol.

El empleo de las entrevistas dentro de *La manos...* encuentra otras formas novedosas de expresar las distintas valoraciones sobre el trabajo del jazzista cubano. Primeramente, se grafican con imágenes de archivo quedando solo la voz en off del entrevistado; luego este regresa a cámara dentro de un pequeño círculo en el centro de la pantalla, que se inserta gracias a la edición digital con subtítulos que señalan las palabras claves de su discurso. Sin dudas un interesante método que demuestran a las tecnologías dentro de la complejización del lenguaje audiovisual.

Por otro lado, en *Existen* (2005), Insausti “reivindica las subjetividades marginales, con la consiguiente problematización del sujeto popular, y el abandono del punto de vista dogmático y didascálico propio del documental institucional” (Navarro, 108). La pieza, homenaje dedicado a la memoria de Nicolás Guillén Landrián, constituye además un acercamiento a la locura a través del testimonio de los propios locos habaneros quienes debaten sobre la problemática actual y ofrecen una visión de la realidad mediada por sus propias experiencias.

Dentro del cortometraje se despliegan tres perspectivas para presentar el discurso audiovisual y que tributan a la propia estructura del relato. Primeramente, las entrevistas de los locos acerca de los aspectos que ellos consideran importantes; un segundo discurso que figura como la versión oficial de la realidad y se relaciona con el acontecer histórico e informativo cubano; y una tercera aproximación a través de datos e información en caracteres gráficos que analizan el fenómeno y ejemplifican las distintas vías que fomentan su aparición.

Desde el punto de vista formal, *Existen* integra varios de los elementos presentes en los diferentes géneros periodísticos (noticias, entrevistas, reportajes, crónicas) que coexisten en un diálogo dinámico y se apoyan a su vez de otros materiales de archivo, inserción de gráficas y un sinnúmero de efectos digitales aplicados a la imagen. A diferencia de las creaciones vanguardistas de Landrián y Álvarez que prescindían generalmente de las entrevistas, la obra de Insausti las utiliza como base estructural del relato a las que se les complementan imágenes distorsionadas y alegóricas al tema.

Como contraparte a estas entrevistas, el discurso noticioso de los diferentes medios de comunicación del país (principalmente la televisión) pretenden actuar como discurso oficial, el cual es desmentido de manera incesante. Un ejemplo de ello lo constituyen las noticias transmitidas (a manera de collage) donde se exageran las cifras dentro de la planificación económica del país (cien millones de arrobas de caña, trescientas mil cerdas que darán a luz).

Un acercamiento final desde el punto de vista temático se fomenta mediante el folclor popular y la conexión de la narración al panteón yoruba: se vincula Obatalá como

deidad que rige la cabeza, los pensamientos y los sueños del hombre con la relación con su esposa Yemayá (diosa del mar). De esta manera por medio del “toque” africano se recrean imágenes de botes que emigran, papeles que se hunden en las aguas y que conectan el origen de la locura cubana contemporánea a la necesidad de emigrar del país: “Pedro enloqueció...cuando le negaron la visa” (*Existen*, 2005). Este recurso se reinventa a lo largo del relato con la mención de otros factores causantes de la demencia dentro de la sociedad cubana: Eduardo enloqueció... en la guerra (recreación de una emboscada con los nombres de los países en cuyas guerras Cuba ha intervenido); María enloqueció...demasiados sacrificios (mujer cubana en corte de caña). Por último, el pequeño guiño metatextual a otras producciones cinematográficas constituye un elemento que conecta la obra con otras producciones contemporáneas afines y los retos que enfrenta el audiovisual cubano actual: “Juan Carlos perdió la razón por... *Nada*” (*Existen*, 2005).

Un análisis de los recursos intermediales en la obra de Fernando Pérez nos lleva hasta *Suite Habana* (2003), un filme documental de ochenta minutos que emplea el lenguaje del cine y el testimonio fotográfico como género narrativo. Mediante el empleo de un realismo nostálgico que simpatiza con los límites del teatro, Pérez rescata metáforas, hipérbolas y símiles que utilizara en obras anteriores como *Madagascar* (1994) y *La Vida es Silbar* (1998).

El realizador se aleja de los lugares comunes y de las interpretaciones de actores profesionales para conectar al espectador con personajes reales, que llevan a la pantalla

sus propias vidas, como el joven bailarín, la anciana vendedora de maní, un niño con Síndrome de Down y un médico que sueña con ser actor.

No hay diálogos que sustenten las historias en *Suite Habana*. La cámara recorre el mundo que les rodea desde la generalidad de los planos, hasta el detalle que releva anhelos y frustraciones, el sonido directo refuerza la atmósfera y la edición impecable del filme documental nos lleva de una narración a otra. Esta meditación pudiera ser considerada por muchos como una diatriba al sistema, por mostrar una depauperada Habana en tiempo tan avanzado del proceso político cubano.

De regreso a La Habana, tras participar con este documental en la 51 edición del Festival de Cine de San Sebastián, Fernando Pérez declaró a la prensa nacional: “algún crítico se refirió a la tristeza del filme, y quiso ver lo que no hay. Al ser una película sin diálogos, muestra a los personajes en su intimidad, en momentos más bien de reflexión. Es una imagen no habitual del cubano -que es más bien extrovertido-, pero debe estar claro que yo no soy un crítico de nada. Solo me propuse acercarme a la realidad desde su complejidad. La cultura es mucho más que una visión modélica o catastrófica de la realidad” (Pérez, 15). ¿Fue consciente el director al utilizar recursos de otros medios, incluso del propio lenguaje cinematográfico, al concebir esa semejante narración con magistral realismo y elocuencia? Nadie le preguntó durante la presentación de *Suite Habana*, quizás porque el término era desconocido para el auditorio.

Lo cierto es que confluyen como un todo el testimonio gráfico como técnica esencial, una fotografía conveniente de las artes plásticas o visuales y el sonido directo propio de los efectos empleados por la radio para incentivar la imaginación. Recordar la

escena de una cocina cubana, con pocos alimentos que llevar a la mesa y la olla de presión que pita sin cesar en primer plano, para luego descubrir el entorno de abandono e infortunio en plano general.

¿Hubo intencionalidad para cuestionarse el modo de vida de muchos cubanos ya no solo en La Habana sino hacia el interior del país? El lenguaje subyacente, la semiótica de las imágenes y el dejar el enfoque de la obra a la interpretación de entendidos y espectadores nos lleva a pensar que el director utilizó las herramientas de varios medios y artes visuales para lograr su cometido. El recreo de una escena sin acción, de dos minutos de duración, donde un barco abandona el puerto de La Habana, parecería fuera de lugar en la pieza, sin embargo, Pérez la refiere como fundamental para transmitir la melancolía que provoca la ida del país de un hermano con el retiro del otro hermano de la fiesta de cumpleaños. La propia sinopsis de la película documental nos confirma esa tesis: La Habana –y Cuba- es un misterio, llena de contradicciones y contrastes para quienes la aman o la critican, por sus maneras distintas e invisibles de vivir un día a día peculiar y único.

Ellas crean (2018) de Lourdes de los Santos³⁷ representa otro documental que destaca por su singular manejo de los códigos intermediales, integrados tanto en la concepción, grabación y edición en una pieza documental contemporánea. El proyecto aborda de manera desfasada las historias de vida de nueve féminas creadoras que residen en diferentes partes de Cuba. Entre sus protagonistas se encuentran, además de su

³⁷ Cuenta en su haber cinematográfico con una treintena trabajos de corta y larga duración. “Ellas crean” (2018) figura como uno de sus más recientes y representa un canto al actual talento femenino cubano.

directora, la artesana espirituana Yami Martínez la cual destaca por la incorporación de utensilios culinarios a su obra; la trovadora villaclareña Vionaica Martíne; la orfebre habanera Mayelín Guevara; Liliet Rivera³⁸ de la agrupación *Habana Compas Dance*; la grammense Kenia Rodríguez, directora y promotora cultural de *Televisión Serrana*; la trovadora pinareña Yamira Díaz; la directora de teatro santiaguera Fátima Patterson y la bailarina camagüeyana a Elsa Avilés. Todas cuentan su historia en el lugar en que desempeñan sus oficios, donde el testimonio actúa como elemento principal y es apoyado por imágenes de las diferentes labores dentro de sus entornos sociales. La música incidental y los primeros planos que dibujan el trabajo de cada una, refuerzan el lenguaje cinematográfico a la vez que juguetea con las artes plásticas y con la técnica del video-arte.

Un equipo interdisciplinario fue fundamental para la complejidad de este ambicioso proyecto que cuenta con la postproducción de Pedro Suárez, Yamil Santana como director de fotografía y cámara, Ricardo Pérez como sonidista y mezclador de la banda sonora. A esto se suma la labor de la directora, encargada de movilizar diferentes géneros artísticos, para conglomerar las partes en aras del producto audiovisual. De los Santos además reconoce la asistencia de la tecnología digital que le permitió lograr el proyecto de la manera en que se hizo; pensar en llevarlo a cabo décadas atrás hubiera parecido algo descabellado. “El reducido margen de manipulación que permitía la imagen cinematográfica en su formato analógico ha dado paso a un contexto renovado en el que la tecnología digital ha transformado radicalmente los procesos de producción, haciendo

³⁸ *Es además una de las pocas mujeres en la música cubana que toca los tambores batá*

que la imagen cinematográfica sea completamente maleable y multiplicando sus posibilidades formales. Esto implica que el estudio de la intermedialidad debe ser replanteado desde una perspectiva distinta, desde el mismo momento en que directores conscientes de esas posibilidades las han aprovechado para emular desde el plano la viñeta a través de diversos recursos y técnicas propios del cine” (Revert, 145).

CAPÍTULO 3

PRODUCCION CINEMATOGRAFICA INDEPENDIENTE

3.1. Protesta social y política en el documental independiente cubano: otro acercamiento a través del lente intermedial

“Nada es más importante que la autodeterminación de seguir adelante ante cualquier dificultad aparecida en el difícil y consagrado camino de hacer cine”.
Gloria Rolando, documentalista cubana

Definamos qué se considera en Cuba *cine independiente*. Es la visión de jóvenes cineastas apartados de la colaboración estatal (dígase ICAIC, ECITV, FAR y otras instituciones) que interesados en devolver a la Isla un tiempo de esplendor en la creación cinematográfica, asumen nuevas propuestas artísticas que rompen esquemas y abordan dramas personales, referencias históricas o sociales apartados de la política cultural establecida en el país.

Sin embargo, otros acuñan que el cine independiente en Cuba es aquel que solo cuestiona lo que en los medios públicos de comunicación es vedado por política oficial, que se ha dedicado a denostar del proceso político, social e ideológico que transcurre en la actualidad. Un ojo crítico condenable por inadaptado, pero bien visto por intereses

contrarios al Estado cubano y a decir verdad son concomitantes ambas corrientes de visión cinematográfica.

Llama la atención que las referencias y análisis a estas obras solo se encuentran en páginas alternativas, que no tienen reconocimiento oficial como medios de comunicación en Cuba, aunque la tendencia en la Isla desde 2019 es a agrupar a estos artistas y reconocer su filmografía mediante el Registro del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente³⁹, una suerte de legalidad profesional para directores, asistentes de dirección, camarógrafos, guionistas y el resto de las especialidades que conforman un equipo de trabajo, inscriptos y en proceso de admisión mediante los Centros de Cine provinciales y el sistema de televisión nacional del Instituto Cubano de Radio y Televisión.

El Registro del Creador está amparado en un Decreto Ley 373 aprobado por el Consejo de Estado cubano el 25 de marzo de 2019, convierte al creador de cine y televisión en entes económicos independientes con la posibilidad de contratar personas naturales y jurídicas cubanas o extranjeras para realizar su trabajo. Abunda el cuerpo legal su correspondencia con los principios fundacionales del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), constituido mediante la Ley 169, primera en el ámbito cultural que promulgara la Revolución en el poder.

³⁹ Se considera Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente al que realiza o participa en obras audiovisuales de manera autónoma, fijadas en cualquier medio o soporte y que se encuentre en las categorías o cargos artísticos definidos en las regulaciones vigentes (Gaceta Oficial de la República de Cuba. Decreto Ley 373 de 2019).

Actualmente, la realización independiente cubana se enfatiza en la búsqueda de un lenguaje audiovisual más actual, donde el entrecruzamiento entre los medios suple la ascendente carencia de recursos materiales o la imitación inconsciente de referencias externas. Esto los independientes lo han logrado en gran medida, a partir del acceso de Cuba a la Internet o la participación en festivales cinematográficos en el resto del mundo.

Con argumentos de índole social-comunitario trabaja un proyecto surgido el 15 de enero de 1993 en el poblado de San Pablo de Yao, en la provincia de Granma, en plena Sierra Maestra, y es conocido como Televisión Serrana, encargado de documentar la vida en esos parajes, y cómo se ha transformado el entorno para bien de las personas que residen en sitios muy apartados y que conservan viejas costumbres de sobrevivencia, al estar alejados de los grandes núcleos poblacionales.

La intención de sus realizadores radica, principalmente, en denunciar situaciones cotidianas que pudieran atentar contra la calidad de vida de las personas, como por ejemplo el documental *Como aves del monte (2005)* de Kenia Rodríguez. Este material audiovisual, tal como recordara Guillén Landrián con *Ociel del Toa*, refleja las condiciones de la vida de una pareja de ancianos cuya vivienda se encontraba casi en medio de la nada, rodeados por una presa, y el deterioro físico y mental de ambos les hacía imposible atender la finca.

Un título sugerente el de la autora, que se regodea todo el tiempo en grandes planos generales y una caminata con la cámara en subjetiva, hasta llegar a la casa en ruinas de los ancianos, donde aprovecha no solo el entorno natural, el sonido de las aves

y el murmullo de las aguas de la presa, para convidarte al amor por la naturaleza, pese a la situación precaria de los residentes en la paupérrima vivienda.

Esta obra, de grandes contradicciones visuales, trabaja los términos intermediales que Irina Rajewski cataloga como referenciales: por un lado te conmina a disfrutar del ambiente casi idílico en que se desarrolla la trama; mientras por el otro, descubre en primeros y primerísimos planos la necesidad urgente de un cambio de vida para los residentes. Ellos fueron retratados hasta la saciedad para mostrar el paso del tiempo en la textura de las voces y las arrugas de la piel, marchita no solo por los años, sino también por las condiciones que han afrontado por su persistencia de mantenerse en aquel entorno natural, cuya dependencia para la vida es solo el fruto que lograban arrancar del campo⁴⁰.

Jorge Luis Urra Maqueira⁴¹, se interesa por los dramas humanos, siempre busca en su obra las contradicciones que propicia la sociedad en el modo de vida de sus entes protagónicos. Las minorías y desigualdades parecen fascinarle en el momento de crear y no pocas dificultades e incomprensiones ha tenido en su carrera por la obsesión con el sexo y la orientación sexual de sus semejantes.

En *Autoencierro* (2005), se documenta la historia de una pareja gay, que solo puede mostrar sus deseos más íntimos en el interior de un local rentado. Todo ocurre en una habitación, donde los jóvenes deciden tener su encuentro amoroso y el realizador se

⁴⁰ Una vez proyectada la obra *Como aves del monte*, el resultado fue el esperado por la autora y el propósito general del proyecto comunitario Televisión Serrana, pues los ancianos se les trasladó al poblado que funge como cabecera municipal, para mejorar sus condiciones de vida y ser atendidos por las autoridades sanitarias, con el consentimiento de ambos, aunque permeados de la nostalgia de tantos años vividos como aves silvestres en medio del monte.

⁴¹ Crítico de cine y realizador, con una Maestría en dirección de programas informativos, recurre al corto de ficción o el documental para zanjar sus inquietudes artísticas, más allá de la evaluación de obras ajenas.

las ingenia para mantener todo el tiempo una cámara en movimiento. De esta forma, se abarca desde lo subjetivo esas “construcciones complejas que implican no solo distintas formas físicas de codificar la experiencia humana, sino de una malgama de relaciones culturales (procesos) que incluyen diversos canales de procesamiento de la información obtenida a partir de esas experiencias” (López -Varela,108).

Son escasos los diálogos entre ambos jóvenes, la música y el ambiente predominan en el sonido de este corto-documental, para dejar a la imaginación del receptor todo lo que ocurre en la habitación, con un montaje fiel a la dramaturgia clásica, capaz de adelantar cada secuencia o escena, por el *in crescendo* de la banda sonora o la respiración acelerada de los intérpretes.

La cámara en plano general se ubicó en las aspas del ventilador del dormitorio, de manera que apoyándose en una técnica, propia del teatro, da la visión general del sitio en que se encuentra la pareja, solos en ropa interior, sentados uno frente a otro en la cama, mientras ríen y se acarician sin excesos ante un público con más pudor⁴² “in which the form and content of two mediums, theatre and media, compete and collaborate to form unique receptive interactions with individual texts and their performances. Here, in this hybrid space, the participatory spectator prefigures a new type of performance that develops out of the interaction between two mediums” (Jensen, 122).

En primeros planos se observa cómo las manos de ambos se deslizan por el cuerpo contrario, que es mostrado, esta vez sin pudor, como para despertar el apetito

⁴² En una controvertida publicación en el periódico de la provincia, aparece un comentario sobre los fragmentos más polémicos del material, acusado por una gran mayoría de homofóbicos, por su posición contraria a la expresión pública de amor entre personas de un mismo sexo.

sexual de quien recibe el mensaje. La cámara vuelve a primeros planos de los rostros de los jóvenes, quienes demuestran su desenfreno amoroso mediante la mirada, la posición de las cejas y los movimientos de la boca. Si bien el realizador es conocido por sus espaldarazos a los prejuicios morales, esta vez es cuidadoso con la obra, todo está sugerido, solo los movimientos acompasados de la cama, la música y el sonido ambiente hacen pensar lo que sucede, no hay escenas explícitas de sexo, ese momento lo marca con un primer plano de la ropa interior de ambos en el suelo, la posición de los pies de uno y otro, así como el agarre de las manos en primerísimo primer plano para sellar el momento del éxtasis.

Se escucha entonces la música en un primer plano, mientras la cámara regresa a la posición en plano aéreo y los muchachos duermen abrazados bajo la sábana. Entonces se muestra en un plano secuencia la casa por fuera: puertas y ventanas cerradas, lejos de las miradas curiosas e indicativo de haber consumado un acto prohibido para la moral de muchos semejantes⁴³.

Autoencierro, vista por sus más allegados y algunos contrarios a su obra, es considerada una osadía, que sin rallar en lo obsceno o lo pornográfico, recuerda las historias de parejas gay en películas u otros episodios, en que las relaciones íntimas no son bien recibidas por un público general. La obra no profundiza en este tipo de

⁴³ Esta obra, según el propio autor, fue un divertimento, en la cual fue el camarógrafo y solo se auxilió de un sonidista para captar el ambiente directo que rodeaba a la escena. Durante el montaje conspiró con el editor para escribir los créditos en una página envejecida por efecto del software y develar la intención de que, a pesar de la cacareada apertura a la diversidad, los prejuicios continúan intactos.

relaciones humanas y amorosas, solo muestra las sensaciones de un encuentro íntimo, de ahí que se considera el corto-documental como banal e insulso⁴⁴.

Con la colaboración de la Fundación Ludwing de Cuba, la Asociación Hermanos Saíz (AHS), Radio Ciudad del Mar y el Telecentro Perlavisión se realiza el documental *Fuera de lugar* (2014), de Erick Mendilahaxón⁴⁵, quien documenta la situación de un equipo de fútbol local y la falta de apoyo de las instituciones deportivas cubanas.

La obra comienza con un gran plano general del público en el estadio de fútbol, que a ritmo de conga vitorea a su equipo. Luego, a modo de contraste, comienza la trama que parte de una noticia de dicho equipo de fútbol en el periódico provincial. En el escrito sobresalen nombres de atletas que fueron invitados a una competencia en los Estados Unidos, que no regresaron al país, y que comúnmente son referidos como traidores a la Revolución. Acto seguido, la idea es refutada por medio de entrevistas al público y hasta periodistas que apoyan la decisión de emigrar de esos futbolistas⁴⁶. Por si la polémica fuese poca, el material se ase en una reflexión de Raúl Castro, acerca de la fuga de talentos deportivos al exterior y su repercusión en el futuro desempeño del deporte cubano.

⁴⁴ Urra Maqueira confesó que se trataba de un divertimento, sin grandes pretensiones, siquiera tenía la esperanza de una proyección pública, de ahí la utilización de pocos recursos, tanto técnicos como humanos y que lo guardaría como un acto de rebeldía personal, ante la intolerancia de quienes le rodean.

⁴⁵ Experimentado narrador y periodista deportivo cubano, quien luego de una basta trayectoria en la locución decide incursionar en el audiovisual.

⁴⁶ Sin embargo, fue la razón para que el documental el día de su estreno, se sucediera un evento extraño en el cine principal de la ciudad de Cienfuegos, donde estaba previsto, y ante la insistente petición de los fanáticos concentrados para ver la obra, hubo de proyectarse en la sede de la AHS.

El montaje dinámico asimila códigos y frases propias del fútbol y las inserta en un diálogo intermedial donde se funden conceptos que como asegura Dick Higgins no pueden ser contemplados de manera separada. De este modo, todas las situaciones dentro de la pieza son narradas como si se tratase de un evento deportivo que se apoya en la reacción del público, las creencias religiosas del equipo y el mal estado de los locales deportivos locales y que defienden la idea de la migración y justifican el robo de talentos deportivos.

Si analizamos la sonoridad, este documental cuenta con la música a cargo de Ariel Pernas donde fuertes acordes contribuye con los giros dramáticos. Además, el sonido ambiente es utilizado para mostrar el entusiasmo del público mediante ritmos de conga, la cual es muy común entre los fanáticos del deporte. Por otro lado, Mendilahaxón se auxilia de la bulla para antagonizar con lo que se habla, tal como hiciera Nicolás Guillén Landrián en Taller

Desde el punto de vista fotográfico, en *Fuera de lugar*, predominan grandes planos generales, que pudiesen desconcertar a quien no es aficionado a los deportes. Por otro lado, las entrevistas explotan los planos medios donde algunos de los entrevistados se expresan de forma deliberada, aunque sin incurrir en frases obscenas ni agresivas. El punto de giro del documental lo parte del criterio de un periodista entrevistado, quien es especialista en el ámbito deportivo, y ofrece valoraciones de cuánto pudiera avanzarse si el fútbol fuese apropiadamente respaldado por los organismos deportivos nacionales. Dentro de las escenas que figuran dentro material, destacan los enfrentamientos con las fuerzas de la Policía Nacional que custodia el terreno, donde la gente grita a la cámara

pidiendo respaldo a las autoridades de la provincia⁴⁷. De aquí que el tratamiento del fenómeno de la intermedialidad en *Fuera de lugar* concilie con las observaciones hechas por Liesbeth Groot Nibbelink y Sigrid Merx quienes plantean que “to approach intermedial moments of disturbance and dislocation as gateways into the performance is a way to start recognizing how digital media in the live performance contribute to and optimize an experience of intermediality” (218).

Esta obra dirigida por Erick Mendilahaxón tuvo la suerte de otras tantas producciones, fue vetada y nunca proyectada en los medios oficiales de comunicación; solo se conoce por aquel grupo de primeros asistentes y luego reproducida en medios digitales, para verla en sitios alternativos o en memorias flash por los interesados. Esa frustrada premier, anunciada por la prensa local, tampoco tuvo cobertura ni reflejo en la radio, televisión ni el periódico de Cienfuegos.

Siguiendo el tema de la crítica política- social dentro del documental contemporáneo cubano nos llega *La singular historia de Juan sin Nada* (2017). Esta realización, dirigida por Ricardo Figueredo, tiene como eje central algunas de las principales interrogantes sociales actuales: ¿Cómo sobrevive un individuo en Cuba con su salario y en plena crisis económica? ¿Cómo es la subsistencia de quienes dependen del racionamiento de la libreta de abastecimiento con sueldos que solo cubren las necesidades en los primeros días del mes en curso?

⁴⁷ El propio título levantó no pocas sospechas a los críticos, inquisidores y decisores en los medios oficiales, pues lo que parecía oda al equipo local, que merecía ese año el reconocimiento de sus aficionados, devino en una crítica a la institucionalidad, con visos de burla, al emplear palabras de Raúl Castro, sacadas de contexto para referirse a un hecho en particular.

Juan sin Nada, deviene parodia del famoso poema *Tengo* de Nicolás Guillén que hace alusión al cambio social consolidado con el triunfo revolucionario del primero de enero de 1959. Con el humor propio de los cubanos, se cuenta esta historia de gran simbolismo en el ejercicio creativo de su autor, quien resemantiza esta célebre poesía en una etapa donde se demuestra la farsa de la Revolución Cubana y la total ineficacia del sistema socialista.

El documental de Figueredo, que denota la interrelación entre los términos intertextualidad e intermedialidad que describe Rajewsky y que enriquece Bruhn Jensen: “texts make sense not in themselves, but in relation to other texts” (2), recurre a un narrador en *off y a* las consideraciones de especialistas que brindan perspectivas diversas sobre el tema de la incertidumbre y la necesidad económica.

Desde una sátira que no se aleja de su referente literario, el material de archivo y la ficción, se muestra un entorno de problemas afines de la población cubana donde no se brinda soluciones a las interrogantes protagónicas. Por otro lado, las infografías, animaciones, textos, planos descriptivos y detalles, buscan explicar lo que hacen caso omiso los medios oficiales. *Juan sin Nada* emplea el “choteo”⁴⁸ como elemento de oxigenación para la cotidianidad, además se nutre del absurdo de un Juan sin nada, al que le prometieron ser un Juan con todo.

Juan sin Nada representa un período de agobios para el ciudadano común mediante la ficción y los testimonios, al que le rodean situaciones como la dualidad monetaria, la corrupción y el éxodo de cubanos en busca de una vida mejor. La poesía a

⁴⁸ Tono irónico, por momentos sarcástico.

la que en su momento Santiago Álvarez recurrió para ensalzar la obra comunista, se convierte hoy en un acertado filo que esgrime el documental de protesta. *Juan sin Nada*, no fue proyectado en Cuba, además separado de la muestra dentro del Festival de Cine de La Habana por ser considerado políticamente incorrecto y reverenciar las historias que desde el exterior se cuentan del país.

Eliecer Jiménez Almeida⁴⁹ (1983) es un joven realizador independiente, cuya obra documentalística comienza en Cuba y continúa en el extranjero. Aunque sus estudios de cine ocurren en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), las realizaciones de Eliecer se alejan de los intereses en el poder y actúan como contra-discurso de la política cultural cubana. El *remake* del emblemático *Now!* de Santiago Álvarez, que realiza en el 2016, constituye una de sus piezas más cautivadoras. El documental dialoga con la vanguardia del audiovisual de los sesenta, a medida que resemantiza conceptualmente la contemporaneidad, a partir de la actual situación de la disidencia cubana. En este *Now!* los diálogos intermediales se producen por referencia de la pieza documental predecesora donde se apelan a los mismos códigos signícos de denuncia política y social que utilizara Álvarez, pero con un giro diametralmente opuesto.

Un análisis de la pieza desde los ángulos de la edición y la fotografía denota el mismo montaje rítmico y dinámico clásico de Álvarez que retoma este realizador, y que a

⁴⁹ Cineasta y videoartista que emplea la cámara como “bloc de notas”, destaca por estar, más que tras el lente de la cámara o del celular, también tras el guion, la fotografía, el montaje y el sonido de sus piezas. Realizó estudios de Periodismo en la Universidad de Camagüey –aulas de las que, según cuenta, fue expulsado por Toilet-andando sin ganas, y en las que se graduó tras varias apelaciones–. Sus estudios como documentalista transcurrieron en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) y como tallerista del Instituto Sundance.

diferencia acude a las imágenes en color, quizás para ubicar a la pieza en la contemporaneidad. Se utilizan encuadres de corta duración, donde por momentos se congelan en detalles muy similares a los del *Now!* de 1965: policías golpeando a mujeres, arrestando a ciudadanos mientras que los agreden durante el proceso y detalles de expresiones faciales de dolor y de protesta. Resulta de particular interés, una serie de fotos donde se muestran heridas de todo tipo en las caras de estas nuevas figuras que se enfrentan a una realidad adversa⁵⁰. El *soundtrack* de este audiovisual sigue la canción de Lena Horne como columna vertebral de la trama que va *in crescendo*, dejando además hasta el sonido de la ametralladora que arremete con una pared donde a base de tiros se escribe la palabra *Now* y que fue tomada del documental de Álvarez.

Este material de Eliecer alcanza tanto dramatismo como el original de Álvarez, de igual manera es un homenaje en forma de sátira a la política cubana y un reclamo a la libertad y la libre expresión. En medio de un ambiente opresivo, Jiménez acude al protagonismo de las damas de blanco, sus marchas, arrestos y la presencia de las mismas en la nueva historia social y política cubana. La pieza capta muchas de los acontecimientos que tuvieron lugar durante la visita del entonces presidente Barack Obama y su reunión con Raúl Castro; Jiménez incluye en su material, efectos digitales que emplea en las fotos de los dos presidentes donde Raúl coincidentemente se tapa los oídos, esto es usado en el material para denotar el carácter dictatorial de la Revolución. Tanto en la historia de Álvarez como en la de Eliecer los lenguajes propios o adquiridos

⁵⁰ En una de esas fotos incluye una imagen rápida del propio realizador con un ojo hinchado.

del audiovisual actúan como soporte a las inquietudes sociales y a la necesidad de otorgar voz las historias que coexisten al margen de los canales oficiales.

El documental *Sueños al paio*, de los realizadores independientes José Luis Aparicio Ferrera y Fernando Fraguela Fosado, fue censurado por el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas y sacado del programa de exhibiciones de la Muestra Joven, por celebrarse en febrero de 2020. La obra intenta reivindicar a un conocido trovador cubano que decidió marchar hacia los Estados Unidos en la década de los años 80, cuando el éxodo por el Mariel, asociado a los hechos ocurridos en la Embajada del Perú, en La Habana. Mike Porcel vive en Miami, donde continúa con la música, pero su historia inicial está en Cuba, con el movimiento de la Nueva Trova, de la cual fue expulsado al conocerse su decisión de continuar con su vida fuera del país de origen⁵¹.

Sueños al paio es el testimonio del entrevistado, de aquellos momentos que luego le acompañarían por el resto de su existencia, aunque dice no guardar rencores y tiene esperanzas en la justicia que han tenido otros artistas e intelectuales. Los autores emplean este género periodístico para llevarlo al cine junto a poesías, canciones e imágenes de archivo, sobre aquella etapa de los años ochenta, en que cada decisión de exilio era acompañada por un mitin de repudio, que terminó muchas veces en agresiones físicas⁵². El proceso intermedial se logra en la obra por su referencialidad la figura y a la

⁵¹ Los directores del documental lograron la entrevista a través de un intermediario en Miami, a quien contó Porcel sus avatares en voz propia y mediante canciones, para lograr en 30 minutos una confesión del artista que despertó viejos odios, resquemores y hasta incomodidades, de quienes piensan que una buena parte de la historia de la Isla no deberá ser contada, aun con la necesidad de una joven generación que pretende descubrir qué pasó y cómo solo la ideología imperante fue una suerte de tómallo o déjalo.

⁵² El ICAIC permitió a los autores de *Sueños al paio* acceder a los archivos fílmicos de la institución cultural para documentarse sobre lo que ocurrió en esa época, de ahí que emplearan ese material, para mostrar un

obra de Porcel. Por otra parte, la musicalización del documental con temas del cantautor, reproduce aspectos culturales e históricos referentes al reconocimiento de las injusticias sociales de la época en Cuba a que fue víctima el artista.

Para diferenciar los testimonios dados en la Isla por amigos y conocidos de Porcel, los realizadores contraponen las entrevistas dándole color original al trovador exiliado, mientras las figuras en Cuba están en blanco y negro, para envejecer esos criterios, ya que algunos no fueron dados en el momento oportuno y esa falta de criterios o el miedo a ser reprimidos llevó a un trágico desenlace la vida posterior del artista.

Aparecen en la obra, figuras tan conocidas como Amaury Pérez, Frank Fernández, Pedro Luis Ferrer, Ángel Vázquez Millares, Frank Delgado, José María Vitier y el actor Daniel García, mientras se negaron a participar en el proyecto, otros como Carlos Alfonso, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Argelia Fragoso y Alberto Falla, para confirmar estos últimos cuántos temores existen aun para contar la realidad de un momento, siempre teniendo en cuenta, cuánta subjetividad existe en la interpretación de un mismo hecho, cuando muchos han coincidido en el tiempo.

Sueños al paio comienza con los actos de repudio, y tal parece que la intención del documental es otra, hasta que Mike Porcel toma el mando en el audiovisual para hacer de su historia personal el motivo principal de este sueño trunco de un hombre que perteneció a la generación de los grandes actos y vítores masivos a un proyecto social que no consideró lo más importante en su vida, pues lo veía lejano a los intereses propios y

momento crucial en la proyectada política interna hacia el mundo y que eran elementos necesarios para comprender la añoranza del artista y su convicción de no guardar rencores.

personales de sus coterráneos. Tal pareciera que los directores se vislumbraron al verse ante un archivo pocas veces abierto, sobre todo sin antes jurar que el uso no sería contrario a los intereses oficiales, aunque el acierto estuvo en demostrar que Mike Porcel ya era un “caso” complicado antes del Mariel, y lo siguió siendo hasta que pudo irse del país en la llamada Flotilla de la Libertad. Pero este golpe de efecto e interés para quienes desconocen esas imágenes solo dura los minutos iniciales de la obra, luego Mike toma el protagonismo y cuando narra la agresión en su casa, los directores emplean animaciones como recurso, produce un cambio brusco en las imágenes empleadas hasta el momento y ya la fuerza visual no sería la misma, aunque logran su cometido, en definitiva, el testimonio del protagonista.

El estreno de *Sueños al paio* provocó un gran revuelo entre quienes tenían esperanzas de proyección en la Muestra Joven del ICAIC, institución que primero apoya el proyecto y luego lo rechaza por considerarlo políticamente incorrecto. No obstante, el documental queda inscrito en esa ansiedad de los jóvenes por saber y esclarecer verdades que han sido contadas a medias.

3.2. Experimentación documental: nuevas aproximaciones desde la intermedialidad

La experimentación forma parte intrínseca dentro de las realizaciones documentales cubanas, que con la vanguardia de los años sesenta, marca un antes y un después en la realización del género en la Isla. No obstante, con vistas a un mejor entendimiento de los enfoques intermediales en el documental independiente contemporáneo, se tiene en cuenta el término experimental para incluir en esta

clasificación aquellos acercamientos narrativos o estéticos que más se aventuran en la revolución de las líneas narrativas a partir de códigos específicos de otros medios. Los trabajos catalogados como experimentales de este acápite no constituyen más que pioneras incursiones en otros tipos de lenguajes que colaboran con nuevas estructuras discursivas en este tipo de cinematografía.

Ulises Hernández Expósito filma el documental *Ocaso* (2013), a partir de la vida cotidiana de seis personas que habitan en un pueblo pequeño. Al inicio el propio director dice en off que busca personajes de la vida real, mientras teclea en una máquina de escribir. A esto se le superpone el plano de una joven que danza con desenfreno ante una cámara inquieta, encerrada entre cuatro paredes, el director aclara que ella baila en su imaginación... este conforma solo un preámbulo de lo que vendrá después. Quien parece ser la protagonista de la trama busca algo con desespero, que más adelante se sabrá que es droga. A partir de aquí el tratamiento de lo sensorial y lo empático resulta clave en esta pieza donde a cada personaje le agobia su situación.

La fotografía del material combina toda clase de planos a partir de cortes abruptos. La cámara, va de plano general a primer plano buscando la expresión de los rostros. Además, los planos largos buscan que el receptor también se agobie junto a los personajes. Por otro lado, el uso de los encuadres resulta un elemento fundamental donde la subjetiva copia los movimientos de cada personaje cuando inician sus rutinas diarias.

Desde el punto de vista sonoro, la pieza carece de musicalización de fondo y se apoya mayormente en el ambiente y algunas voces que irrumpen en el relato central. Además, se escuchan canciones al azar como *Si te contara* de Panchito Riset y *Adiós*

Felicidad de Omara Portuondo, que tienen un protagonismo innegable dentro de la dramaturgia de la obra.

En la historia se evidencia la transposición medial, que referencia Rawjesky, a partir de la forma en que el producto audiovisual llega a existir. Desde una técnica muy teatral, que rememora al ducodrama, se plantea un diálogo esquizofrénico del espectador con la trama del audiovisual. El montaje frenético presente en este material alude a similares comunes en la obra de Landrián y complejiza la referencia y entrecruzamiento intermedial dentro de la obra documental.

Un peculiar enfoque documental que retoma códigos propios de la radio constituye la obra prima de la realizadora Yusi Padrón. *Iba en busca de una rosa, pero me encontré una tía* (2018), homenaje a Rosa Campos⁵³, resume la carrera de la artista a partir de opiniones de consagrados y amigos que se combinan con los temas más populares de su cancionero.

La obra se inicia con un collage de cortas declaraciones de artistas cienfuegueros y alumnos del proyecto donde se mezcla música instrumental. Este collage es enriquecido por el sonido ambiente de niños, que buscan su presencia en las memorias de Rosa Campo. Padrón logra conectar estas ideas a través de la inserción de un álbum fotográfico, que hojean los pequeños, donde se alternan los créditos iniciales sobre un fondo negro.

⁵³ También conocida como la Tía Rosa, es una famosa cantautora de temas infantiles cubanos con un proyecto comunitario de gran reconocimiento internacionalmente. Campos ha formado a muchos artistas hoy consagrados en el panorama cultural de la Isla, gracias a los certámenes Cantándole al Sol.

La idea inicial de este audiovisual proviene de otro radio-documental que se convirtió en video por el apoyo logístico de la AHS y la colaboración del canal local. Por consiguiente, el enfoque desde la transposición medial en la concepción de dicho material, se enfoca en la transformación exitosa del lenguaje sonoro al audiovisual. Para esto se vuelve necesario un exhaustivo trabajo de desglose del guión original (radial) para adaptarlo a otros códigos narrativos.

Padrón coordina primeramente con la homenajeadada quien al parecer le dio la idea de trabajar las entrevistas en un set radial, por ser este precisamente en el que ella comenzó a ganar popularidad, gracias además a las series de programas en los trabajos que fueron transmitidos por la emisora Radio Ciudad del Mar. Los elementos gráficos para el montaje de la obra son agregados en la edición, aportándole a la misma algo de dinamismo y con el objetivo de lograr un punto de encuentro entre los lenguajes radial y audiovisual.

Artistas conocidos como el pianista Frank Fernández, Alberto Cremata, director del proyecto La Colmenita o Liuba María Hevia, exponen sus criterios sobre la Tía Rosa, en planos medio o generales. Si bien estas entrevistas aportan al documental valiosa información, el querer adaptar el encuadre de las mismas a un set de grabación radial, le resta riqueza visual al material.

Luego la introducción de los niños cantores que integran su proyecto vuelve a refrescar la obra que, hasta el momento, evidencia deficiencias relacionadas mayormente con cuestiones de dinamismo visual. Se emplean fotos de diferentes épocas del proyecto cultural de Rosa para graficar las canciones que interpreta Campo, algunas de estas

grabadas en los estudios radiales y que aciertan en cuanto a la calidad del sonido de este material mixto.

El documental finalmente fue proyectado en la sede de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), organización que coauspició el audiovisual más tarde. Otra versión del material fue editada a manera de sonido, sin que perdiera sentido, para luego ser transmitido en Radio Ciudad del Mar. Aunque *Iba en busca de una rosa, pero me encontré una tía* (2018) no trasciende como una importante obra documental es importante señalar la valentía de su realizadora por trabajar en el audiovisual técnicas narrativas propias del medio radial. Proyectos de este tipo pudiesen alentar la producción de futuros documentales donde se experimente la fusión de lenguajes mediáticos con mayor eficacia narrativa.

Volver (2018) es obra del realizador Alejandro López Pérez, quien se deslindó de su trabajo como director de televisión en el canal de su provincia, para de manera independiente y con la ayuda de allegados poseedores de los recursos necesarios, contar la historia de una vieja amiga que regresa a su Cuba natal luego de varios años de exilio en España⁵⁴.

El documental se inicia con una cámara en secuencia que recorre los principales sitios de la ciudad donde se contrasta el ambiente citadino con el collage de periódicos extranjeros que muestran en sus titulares determinadas informaciones relacionadas con

⁵⁴ La idea surge a partir de la relación epistolar mantenida en el tiempo con la protagonista, a quien preocupa constantemente el cambio que se produce en el país, del cual tiene conocimiento a través de los medios de comunicación en el mundo. Una vez decidido el regreso a la patria, como turista, pretende ver con sus propios ojos la realidad de Cuba en los años 2000.

Cuba. De pronto, en plano general aparece la mujer de la historia, sentada en el parque central su ciudad con la mirada perdida, la que se descubre mediante un acercamiento en zoom in hasta llegar a primerísimo plano de sus ojos cansados. A su memoria regresan en fotos en blanco y negro con las imágenes del parque que conoció en su infancia, donde son notables las diferencias, aunque la estructura de este pareciera estar intacta.

El tema musical *Volver* -interpretado por Carlos Gardel- representa la principal sonoridad en este documental, montado a la manera de ducodrama, donde la protagonista establece un dialogo psicológico con su pasado, mientras se detiene en determinados sitios que le son familiares y que en la actualidad se encuentran aun más deteriorados. El silencio, su mirada atenta, sus pasos y hasta su propia respiración son los elementos dramáticos a los que más recurre su realizador para conectar al espectador con la protagonista.

En *Volver* (2018) el realizador otorga además un merecido protagónico a la ciudad y sus espacios. “Abordar un objeto de estudio desde la intermedialidad implica realizar un cambio en el lugar desde el cual conocemos, un cambio en la perspectiva desde la cual producimos y analizamos las representaciones de la realidad” (Cubillo, 174). Los objetos dentro de su casa son mostrados además con tanto detalle, con encuadres de larga duración, que transmiten aburrimiento. Esta serie de planos detalles son ensamblados sobre el sonido de noticias radiales (movilizaciones populares para recoger cosechas, donaciones de sangre masivas, una nueva agresión ideológica a la patria, el cumplimiento de un plan de alguna empresa) cuando de pronto son invadidos con la canción de Gardel y que se funde en un plano secuencia que escapa por la ventana

y disuelve en el sol. Todo es interrumpido por la escena del encuentro con el viejo amigo; se abrazan fuerte mientras ella le susurra al oído: “*Volver es difícil...ya nada es igual.*”

La obra tiene sus referentes en piezas como *Suite Habana*, donde una atmósfera melancólica es lograda a partir de la combinación de imágenes y con una rica gama de sonoridades. En el documental de Alejandro López, como en otras tantas obras contemporáneas, es palpable la mirada pesimista hacia el presente y el esquivar de la realidad actual. El material no ha sido proyectado en ninguno de los circuitos oficiales de cine documental, solo en una de las muestras de Jóvenes Realizadores.

3.3. Enfoques culturales desde la perspectiva intermedial en la documentalística independiente cubana

El análisis de la trayectoria de la documentalística independiente contemporánea a partir de la intermedialidad pasa necesariamente por la manera en que la temática cultural es abordada desde la composición audiovisual. Los registros discursivos culturales actuales no solo son referenciados de manera temática sino a partir de las diferentes perspectivas dialógicas, con, y a partir de, nuevas estructuras de montaje y la concepción misma de un producto audiovisual complejo. De aquí que la nueva historia cultural dentro del documental contemporáneo descubra nuevas formas de representación de los fenómenos culturales, figuras históricas, así como la inclusión explícita del arte en este tipo de cinematografía.

El sábado 11 de junio de 2011 se produce un hecho inédito en la región central del país: llega a los límites de la Diócesis de Santa Clara-Cienfuegos la Patrona de Cuba⁵⁵. El realizador independiente Bárbaro Cabezas, con cámara en mano, deja constancia de un suceso que todavía asombra a los no creyentes, pues se autoriza la salida de la Virgen del Santuario de El Cobre, en Santiago de Cuba, para recorrer toda la Isla. El propio director narra en *off* la crónica de este viaje por las provincias centrales que documenta en la obra *María, fe y cubanía* (2011) con escasos recursos propios comprobados por el montaje lineal, el uso de grandes planos generales, el sonido ambiente, además de ritmos folclóricos alegóricos a la deidad. No hay irreverencia en el tratamiento al discurso de las autoridades eclesiásticas, tampoco al oficialismo laico de la dirección política del territorio, el autor se deja llevar por los hechos, respeta la liturgia popular e interpreta su visión del suceso luego de sesenta años sin salir la Virgen de su recinto habitual.

María, fe y cubanía, es un documental que fluctúa entre lo testimonial y lo noticioso a manera de reportaje periodístico axiomático y cuenta el descubrimiento de la Virgen con imágenes de archivo y caracteres en pantalla de versículos bíblicos. Del mismo modo, utiliza recursos digitales cinematográficos como el *superimpose* y las disolvencias para evitar alusiones en imágenes que puedan confundir al espectador. El entrecruzamiento de códigos estéticos y sígnicos en las imágenes del material complejiza “la forma en que se representa en ellas la realidad, una realidad sumamente compleja y

⁵⁵ Nombramiento proclamado por el papa Benedicto XV en el año 1916 y también conocida como Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, o la Virgen de la Caridad del Cobre, Caridad del Cobre o simplemente Cachita, advocación de la Virgen María.

relativizada” (Cubillo, 175). Es característico del artista mover la cámara constantemente en busca de mayor dinamismo visual. La utilización de los paneos al masivo recibimiento, los tiros en picado y los close up a la Virgen María buscan, por su parte, conectar con un público distanciado a través de un dialogo que se produce entre las autoridades eclesiásticas y el ciudadano común.

Ambos ejemplos desmontan la mediatización de un cine independiente que como bien planeta Magda González⁵⁶, “(...) es uno de los movimientos más revolucionarios en la esfera cultural de los últimos años, pues a diferencia de la plástica y la literatura que se hacen en solitario, es una manifestación que implica a muchas especialidades y muchos artistas (“¿A dónde va el cine independiente” ?, *Cubarte, Portal de la cultura cubana*, 14 abril 2020).

Luis Enrique Perdomo Silva es un realizador camagüeyano, actualmente radicado fuera de Cuba. Durante su trabajo en la Isla, se aleja de las formas tradicionales de realización y con recursos propios documenta hechos catalogados por otros como intrascendentes. Entre sus más reconocidas experimentaciones dentro del documental destacan las representaciones atípicas que hiciera de José Martí y Benny Moré.

En uno de los trabajos que dedico al Bárbaro de Ritmo⁵⁷ utilizó más de doscientos planos con una fotografía experimental digitalizada que grafica sobre la poética de Nicolás Guillén Landrián, con una cámara no profesional y como motivo la peregrinación

⁵⁶ Es una reconocida realizadora cubana. Desde el año 1980 trabajó en el Departamento de Subtitulaje de la Televisión Cubana. En estos momentos se dedica a la capacitación del personal a través de talleres y cursos, los que imparte tanto en Cuba como en el extranjero. Además, labora como profesora en la Facultad de Arte de los Medios Audiovisuales.

⁵⁷ Epíteto utilizado para nombrar a Benny Moré.

que cada año hace el pueblo lajero hasta la tumba del músico cubano. De esta idea salió el documental *Reportaje* (2011) donde, a partir de la invención de una llamada telefónica a la radio local de Vertientes, narra la procesión desde el ensayo de los músicos, la expectativa pueblerina, el recorrido por las calles lajeras y la llegada al cementerio de la localidad. La cámara toma el suceso con elocuencia, aunque sin grandes pretensiones, en un tono neutro que dialoga con el documental *Reportaje* (1966) de Guillén Landrián.

Músicos en primer plano afinan sus instrumentos, mientras alrededor la vida sigue su curso con un hombre que prepara mezcla o un perro merodea, la gente camina por las calles, los emprendedores abren sus negocios particulares, mezcla canciones de diversos géneros como rumba, cha chá; en primer plano aparece la tarja ubicada en la casa donde nació Benny Moré, el sonido directo capta sentimientos, así como las canciones interpretadas al pie de la tumba⁵⁸.

No cabe duda del entrecruzamiento de códigos y lenguajes propios de diferentes medios que se combinan en esta pieza: desde la radio, donde se cuenta una historia montada en imágenes con entrevistas en presente y pasado sobre Moré, hasta el uso del ejercicio periodístico que cuenta una historia a la manera de un *reality show*. El documental *Reportaje* fue transmitido en la televisión de Camagüey y obtuvo premio en la categoría en el Festival de Telecentros de esa ciudad por el valor testimonial. La

⁵⁸ El propio realizador se une al rito del Casino Congo, un lugar donde se dice que Moré aprendió a tocar los tambores batá y preservan la tradición que espanta espíritus. Grabadora en mano entrevista a pobladores de Vertientes que fueron a Santa Isabel de las Lajas para homenajear al Benny; regresa a la radio y pide se guarde el contenido de su reportaje periodístico para luego transmitirlo en la emisora provincial y en su página de Facebook.

realización del material constituye un experimento visual y un homenaje a un artista universal que enaltece lo más autóctono de la música cubana.

En el año 2018 el proyecto Zona Creativa Trazos Libres participó en el seminario “Espacios de cooperación con la UNESCO”. Se produjeron debates informativos en el área de los temas de colaboración internacional. Un año después, el realizador Raúl Isidró⁵⁹ graba un documental acerca de dicho proyecto comunitario para la Plataforma Articulada para el Desarrollo Integral Territorial (PADIT)⁶⁰, sobre los propósitos de desarrollo local.

Trazos Libres: arte y vida (2019) gira en torno a las transformaciones estéticas y culturales comunitarias, así como el protagonismo del arte en las mismas. Para ello Isidró toma de referencia el cambio producido en un barrio que fue culturalmente intervenido con trabajos del artista visual Santiago Hermes, quien además de utilizar la fachada de algunas de sus casas del vecindario como lienzo, pinta en los rostros de sus habitantes figuras alegóricas a la tradición cubana y a la naturaleza.

Debido a la formación radial de su realizador, *Trazos Libres* constituye una amalgama, que esgrime el lenguaje de los medios de una manera armónica. El material emplea el collage audiovisual y para ello se asiste de recortes de periódicos y revistas que

⁵⁹ Raúl Isidró es un conocido periodista deportivo y locutor tanto de radio como televisión, que realiza además trabajos como director de audiovisuales. Sus obras abarcan temas relacionados con el deporte y con la cultura.

⁶⁰ PADIT es un programa elaborado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), de conjunto con el Gobierno cubano que tiene como objetivos impulsar procesos de descentralización, fortalecimiento de capacidades locales y territoriales para la planificación, gestión del desarrollo y articulación multinivel. Busca poner de centro a los gobiernos territoriales, como provincias y municipios, en la gestión, articulación, inducción y facilitación de los procesos de desarrollo sostenible en sus respectivos marcos jurisdiccionales.

han enaltecen los resultados del proyecto, que suma a jóvenes desvinculados del estudio y el trabajo a sus actividades y participación comunitaria.

Trazos Libres: arte y vida constituye una obra mayormente expositiva, que se apoya fundamentalmente en la consecución de planos generales para mostrar participación e integración colectiva al proyecto comunitario. Por otra parte, las entrevistas a Santiago Hermes y a vecinos de barrio se tratan desde la perspectiva informativa con acostumbrados planos medios sin explotar los primeros planos, ni los detalles. Aunque este audiovisual logra su propósito de informar sobre el proyecto, pudo haber explotado más los innumerables recursos que se disponían en una realización de este tipo y que le hubiesen brindado mayor riqueza narrativa. Un ejemplo de ellos lo constituye la inclusión de otras manifestaciones artísticas tales como música, teatro y danza que también formaron parte de la intervención comunitaria, además del aporte pictórico de Hermes, y que enriquecería el diálogo multicultural dentro la pieza. De aquí se infiere que, la intermedialidad favorece la acción creativa de un novedoso recurso de información, si cada expresión artística aporta nuevos significados en la creación de un producto estéticamente más efectivo

Si se analiza la sonoridad del documental, destaca el empleo de la voz en off como empalme entre los distintos momentos del proyecto en la comunidad. Esto es logrado a partir de informaciones difundidas por la radio local, y que busca integrar las publicaciones de los tres medios cienfuegueros (radio, televisión y prensa plana) que han estado al tanto del proyecto Zona Creativa Trazos Libres.

3.4 Historia, sociedad y análisis intermedial en la cinematografía documental contemporánea en Cuba

Si bien existe un marcado interés en el trabajo documental de los creadores independientes por reflejar cuestiones sociales, también los temas históricos son abordados frecuentemente. Tal es el caso de *Una llama sobre cien fuegos*, de Bárbaro Cabezas, Emilio Cachán y Omar George. Este audiovisual emplea el género testimonial periodístico para recrear el alzamiento armado del 5 de septiembre de 1957 en las luchas contra la dictadura de Fulgencio Batista.

Para lograr otra visión histórica del hecho, incluyen a testigos que fueron entrevistados y narran sus impresiones sobre aquel día, sus inquietudes y demás cuestiones relacionadas con la trascendencia del hecho histórico. La investigación apeló a recursos que refuerzan su validez histórica como documentos del Archivo Histórico local y fotos del entonces, encontradas en la institución. Sin embargo, la fase de rodaje presentó problemas para su compleción debido a la escasez de recursos tales como el combustible, el déficit de pantallas reflectoras y de maquillaje para los extras.

Con una fotografía sencilla, que alterna entre primeros planos y generales, la obra clasifica como el estudio audiovisual más acabado y referencial del suceso. El trabajo sobresale por su obediencia a la historia y el empleo de pequeñas escenas dramatizadas donde se inserta la voz en off del narrador que nos guía en los acontecimientos. Emilio Cachán aseguró que hubo un estudio previo de toda la fotografía y los audiovisuales

existentes para definir el modo en que contarían una historia de sentimientos recreada por sus participantes, personas que sobrepasan los ochenta años⁶¹.

El lenguaje intermedial en *Una llama...* está presente desde la concepción misma del guión de la obra híbrida y la implementación en la misma de los diferentes recursos narrativos. Esta “asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios” (Herlinghaus, 39) contribuye a que el espectador viaje al rescate de la memoria histórica y armonice con su estética como vía eficaz para asimilar nueva información.

Por otra parte, Bárbaro Cabezas, con la colaboración del editor Erdwin Hernández, filma otro documental, esta vez con un corte más cultural-comercial. El proyecto toma como patrón la serie *Callejeros*, transmitida por el canal Cuatro de Televisión Española, y parte de un criterio más informal para contar la historia de la Villa Fernandina de Jagua. Este documental se enfoca en aspectos tales como la arquitectura del sitio geográfico y de la relación armónica del mismo con el mar, destacando sus orígenes franceses y la necesidad de su restauración por parte de las autoridades gubernamentales.

Aunque todavía se encuentra en proceso de edición, el material bruto utiliza grandes planos generales y primeros planos, que recrean el patrimonio inmobiliario, sin igual en esta ciudad cubana. El testimonio gráfico de conservación en el Centro Histórico de la ciudad de Cienfuegos, declarado Patrimonio Cultural de la Humidad se conjugará

⁶¹ Como no se trata de una reconstrucción estricta, y aquel 5 de septiembre estaba lloviendo, hubo que esperar por la lluvia para simular las condiciones de antaño.

con el patrimonio intangible para dar atractivo al producto final. Según Cabezas, este salto en su producción, de trabajos de cortes históricos a otros con un enfoque más comercial, busca incrementar sus fuentes de ingreso y adaptar su realización a las exigencias reales del mercado. Asimismo, la narrativa documental abre su diapasón a otros lenguajes que por medio del diálogo cultural mediático extiende sus límites y asegura la vida de este género audiovisual.

Un recurso similar que emplea códigos propios del ámbito informativo y los incorpora al documental es retomado por Raúl Isidró y el realizador Boris Luis García Cuartero, con la obra *La vida* (2005) que documentó el inicio de los servicios de rehabilitación en el lomerío Guamuaya, programa que se puso en práctica para acercar esos servicios sanitarios a quienes viven en zonas intrincadas de ese territorio del centro cubano.

Cada uno de los realizadores retoman el ritmo del montaje dinámico de la vanguardia cubana de los sesenta, donde se practica el diálogo intermedial por combinación, que incorpora imágenes de la serranía, en retratos de los modos de vida, costumbres y tradiciones, sin buscar lo bello de la naturaleza, sino más bien dotar a la fotografía de un realismo que bien supo grabar el camarógrafo Yuramis Pozo.

Los jóvenes rehabilitadores contaron las anécdotas que guardaban desde su formación como especialistas hasta el ejercicio de la profesión, mientras, los pobladores dedicaron palabras de elogio a la posibilidad de no moverse de las comunidades para recibir un servicio que fue llevado a esos sitios, a partir de un estudio previo de salud e incidencia en la zona de determinadas afecciones, como los accidentes de trabajo.

El montaje de la obra es simple, de planos generales se va a los planos medios y le siguen los detalles. En la misma, siguiendo la perspectiva intermedial de los estudios culturales comparativos de Ruth Cubillo, se utiliza el sonido ambiente todo el documental, que inicia y termina con fragmentos del tema *La vida*, del cantautor Silvio Rodríguez. El trabajo en un inicio fue cuestionado porque la fotografía mostraba de una manera casi agresiva el modo de vida de los campesinos de la montaña, pero luego sirvió para una proyección a futuro de programas sociales para resolver condiciones de las viviendas, salud bucal y envió hacia la zona de alimentos y recursos de otra índole, para hacer más llevadera la existencia de los montañeses.

Otro realizador audiovisual de reconocida obra en el país es Jorge Luis Mari Ramos (Cienfuegos. 1964). Mari desarrolla su obra a partir de su programa *Semilla Nuestra* desde Cienfuegos, donde alterna lo convencional con lo moderno para reformar la manera en que la historia es representada dentro del documental contemporáneo. Este realizador vuelve a los sucesos mediante un profundo estudio de los archivos de la época, a través de publicaciones periódicas, registros particulares de protagonistas o casuales fotógrafos y hasta recuerdos de quienes vivieron los hechos o referencias documentales de otras filmografías, que luego monta en audiovisuales mediante la técnica del docudrama.

Si bien parte de un guion preconcebido y asesorado por historiadores emplea la intuición periodística para narrar su cometido. Combina la prensa para reforzar su tesis documental con recursos del teatro, al caracterizar a los personajes que cuentan la historia, la música incidental nos remonta al tiempo de los hechos y el sonido directo o

ambiente son relevantes, pues evita contaminar su obra de filtraciones de audio propios de la modernidad. El director acude muy pocas veces al apoyo digital, recorriendo solo cuando necesita las tonalidades Sepia⁶², y se enfoca en la manera de documentar su tesis mediante la dramatización de actores aficionados o profesionales y la voz en off para narrar la historia.

En su trabajo, *Por siempre Paulina* (2017), ofrece un homenaje a la llamada Emperatriz del Danzonete quien nació en Cienfuegos el 29 de junio de 1912. En este documental, su realizador recurre a los archivos musicales de la provincia y el país, así como a la documentación que existe en el centro de Patrimonio de la ciudad para armar una historia de vida musical intensa y prolongada. De aquí que el tratamiento intermedial de la obra se produzca principalmente por la necesidad de examinar los escritos sobre Paulina a partir de distinciones de textos anteriores. Estas conexiones y referencias influyen directamente sobre el tratamiento de la obra donde “the notion of intertextuality replaces intersubjectivity” (Kristeva, 69). Por ende, y siguiendo esta perspectiva se afirma la falta de un canal de información singular y el texto se integra a este audiovisual de forma inherente y a partir la relación con otros textos relacionados con la artista.

Por siempre Paulina recurre a las técnicas del docudrama, donde una actriz interpreta la Emperatriz del Danzonete durante su paso por escenarios cienfuegueros, de Cuba y fuera del país. En una particular escena que realiza sobre la participación de Paulina en el filme cubano-mexicano *Yambaó*, de 1956, el realizador se las ingenia para mediante técnicas digitales y un montaje escenográfico, recrear su presencia en el filme.

⁶² Efecto de la imagen que se aplica en el software AVID y que altera la coloración de la fotografía logrando un aspecto de envejecimiento más acorde con los temas históricos.

Viejas partituras, fotografías y un seguimiento acucioso a la historia mediante la interpretación de la actriz, son los elementos que distinguen a esta obra. Se utilizan, además, canciones de Paulina Álvarez que se encuentran en materiales de la época, grabados en el cabaré habanero de Tropicana, donde inserta a la actriz que interpretaba a Paulina.

Con material de archivo documenta la presencia de la Emperatriz en populares orquestas de la época como la Gran Orquesta Típica Nacional, Sonora Matancera, Benny Moré y su Banda Gigante, así como la Aragón. La Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) hizo suyo el proyecto y le acompañó en cada tropiezo o descubrimiento para la obra. Se trasladó a La Habana para conversar con una familiar de Paulina Álvarez, quien le dio testimonios valiosos que también aparecen en la obra y son precisamente sus palabras las que utiliza para las transiciones de época, así como para develar el carácter de la artista, su pasión por la música y el apego que sentía por su Cienfuegos natal. Las canciones que se escuchan en voz de la Emperatriz del Danzonete guardan una cronología que se hace auténtica al describir en caracteres el año y la circunstancia de la interpretación, así como la disquera o el espectáculo que las divulgara.

A propósito de los 105 años de su nacimiento fue estrenado el documental *Por siempre Paulina*, como parte del programa del X Coloquio Internacional Danzón Habana, lo cual constituyó otro mérito para su realizador, por el aporte que realizó a la conservación del patrimonio cultural cubano, de una manera original y poco usual en los modos de hacer en el audiovisual contemporáneo.

La joven periodista Laura Roque Valero con su documental *Destiempo. La crisis y la prensa* (2017), abarca el tema de la crisis económica en Cuba durante los años noventa, el cual realiza bajo el auspicio de la Asociación Hermanos Saíz. Su material no persigue grandes pretensiones en cuanto a la forma de realización, pues la realizadora se concentra fundamentalmente en el análisis del fenómeno desde su profesión y examina el falso triunfalismo que se desbordó en los medios de prensa con respecto al Período Especial. Para lograrlo recurre a fragmentos del periódico, notas de prensa y titulares de la época de los que se apropia el editor y diseñador de la banda sonora Henry Alfredo Pérez, para con marcada intencionalidad, superponer el audiovisual con la prensa escrita de los noventa. “En este sentido, resulta vital involucrar dentro de esta propuesta de análisis la noción de intertextualidad como concepto operativo, pues nos permite rastrear esas relaciones intermediales que algunas veces son manifiestas pero que otras veces permanecen latentes y el investigador debe descubrir mediante la pesquisa” (Cubillo, 176).

Una observación de las escenas, marca momentos de silencios que alterna con la música incidental, y que alerta al espectador en el redescubrimiento de la carencia económica. Combina el uso de los tiros de la cámara lentos con rápidos, acude frecuentemente los planos secuencias y combina técnicas de movimientos a los que inserta materiales gráficos.

Valero Roque asiente, que de haber tenido más conocimientos teóricos unidos los hubiese empleado en su corta obra documental, más sólida en cuanto al uso de recursos expresivos que digitales. Por otra parte, también ratifica que su objetivo fue evitar la

manipulación de la información pues es lo que diferencia su material de otros realizados sobre el tema. De tal manera asegura que su obra se debe a los conceptos de objetividad de precursores del documental cubano donde nombra a Santiago Álvarez y la influencia de su legado en su formación periodística, y que subsiste en obras de jóvenes periodistas que se aventuran en la producción documental.

Si resumimos este acápite debemos decir que el cine independiente existe en Cuba, es un hecho difícil de ocultar, aunque no cuente con la anuencia explícita de quienes dictan la política cultural del país. Su génesis está entre el atrevimiento de antecesores como Nicolás Guillén Landrián y la oportunidad que brinda el acceso a medios técnicos en la actualidad, también a la formación de nuevos talentos en academias cinematográficas o cursos de especialización dictados por el ICAIC e ICRT. Luego cada uno decidirá cómo realizar su obra, si apoderarse de herramientas como la intermedialidad es el fin en su legado cultural, mas la repercusión o el disfrute por el público del acto creativo depende de otras cuestiones de índole oficial o la perseverancia de los artistas.

La inscripción de consagrados y jóvenes realizadores en el Registro del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente abre un camino poco transitado en la Cuba visible desde la medialidad o mediatización gubernamental. Las expresiones de un lenguaje contemporáneo y articulado a las exigencias teórico-críticas de las artes visuales es cuestión de talento, tanto por calco o la superación profesional de los individuos.

Las nuevas generaciones de cubanos tienen menos compromiso con la obra heredada, digamos incluso que no conocieron a Fidel y sus largos discursos, tampoco

recibieron una formación férrea de única identificación con el llamado campo socialista y sus supuestas bondades sociales, sino todo lo contrario. A su despertar consciente o madurez, llegan con un país agobiado por situaciones sociales irresueltas que prometió cambiar el proceso histórico iniciado en 1959. Temen, además a un futuro incierto, asisten a una apertura hacia el exterior de sus fronteras que les hace comparar con otras realidades y entonces quieren transformar y su única arma disponible es reproducir en imágenes las historias no contadas desde la oficialidad y para burlar la todavía fuerte política cultural recurren –sin saberlo- a la intermedialidad en sus creaciones.

No obstante, discrepo de que todo el cine independiente cubano se aparte de la ideología que aun perdura en la Isla, aunque si disiente de la política cultural imperante. Si bien conserva visos de aquellos que retrataron el devenir histórico-social de la Cuba de 1959, hoy día vuelven a la carga con el mismo ímpetu de mostrar la realidad, solo que ahora es bien distinta, para bien o para mal, según la intención del realizador, quien, por imitación o talento, insisto, utiliza recursos de varios medios de comunicación para afianzar su idea y hacerla comprensible o al menos dejar a la interpretación del receptor.

CONCLUSIONES

Mi tesis examinó una muestra selecta de documentales cubanos desde una perspectiva intermedial multidisciplinaria con la voluntad de ofrecer explicaciones sobre temas múltiples, entre los que destacan, principalmente, los siguientes: la relación del documental cubano con las demás manifestaciones artísticas, la función crítica y subversiva de la intermedialidad en el documental cubano contemporáneo, y la evolución del elemento intermedial en el documental cubano y su relación con los diferentes

contextos socioculturales y políticos en el devenir histórico del género documental en Cuba.

Para entender la nueva dinámica y la complejidad del documental cubano contemporáneo se hacía necesaria una aproximación que tomara en cuenta la presencia de la intermedialidad como sustrato sobre el que esta nueva dinámica se asienta y desarrolla. Desafortunadamente, como había explicado en la introducción de este trabajo, solo tres investigadores habían abordado hasta hoy el tema de la intermedialidad en el documental cubano contemporáneo y, aunque han realizado aportes importantes al campo de estudio, sus análisis o bien no toman en consideración las particularidades de las nuevas producciones de corte independiente (Sánchez), o bien optan por obviar la influencia de autores censurados (Luis Reyes), o se centran más en autores paradigmáticos como Nicolás Guillén Landrián, que en autores contemporáneos (Juan-Navarro).

Como se ha podido comprobar en este estudio, — cuyo primer capítulo, “Historia y cronología del documental cubano: orígenes y evolución” —, constituye un recorrido panorámico por el fenómeno histórico y cultural del documental cubano, con la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el 24 de marzo de 1959, se pretendió escribir una nueva historia para el cine cubano. Sus propios fundadores intentaron hacer borrón y cuenta nueva en la historia de la filmografía nacional, creando un antes y después. Comenzó un tiempo gris para aquellos intelectuales y artistas cuyas inquietudes sociales y políticas no convenían al proceso que se gestaba en la isla. Convencidos o no, muchos se unieron a la propaganda política o al didactismo en que se sumió el cine del ICAIC que, como institución creada por la

revolución, se puso al servicio de la proyectada sociedad. A quienes no se plegaron se los condenó al ostracismo, y debieron elegir entre sucumbir o emigrar.

Una de las contribuciones principales de mi primer capítulo al campo de estudios es haber delimitado una cronología del documental cubano a través del estudio detallado de su génesis y desarrollo desde sus albores hasta el Periodo Especial de la década de los 90. En este bosquejo histórico del documental pude distinguir y agrupar las características principales que este género cinematográfico ha adquirido en las diferentes etapas de su devenir histórico. Como ha evidenciado el recorrido realizado, el documental cubano ha encarnado y reflejado, históricamente, las transformaciones sociales, políticas y culturales de sus respectivos contextos de producción. Durante la primera mitad del siglo XX, el documental sirve a fines propagandísticos y noticiosos, concentrándose en temas y arquetipos populares de sesgo romántico e histórico. Ya en los años cincuenta, en obras como *Jocuma* y *El Mégano*, ocurre un cambio temático en los enfoques documentales donde se adopta un carácter de denuncia social que distinguiría el futuro de este tipo de cinematografía. El recorrido efectuado en el primer capítulo también sirvió para reafirmar que, a pesar de los esfuerzos del régimen por borrar la historia del cine documental cubano, los orígenes del cine cubano datan de fechas muy anteriores al triunfo revolucionario del 1959. La validación y reivindicación de este arsenal fílmico previo a la revolución da al traste con el mito del “punto cero”, fundamentado en la falsa idea de que el cine cubano surge junto con la revolución del 59.

Al mismo tiempo, este bosquejo histórico-cronológico ha servido para corroborar la presencia e implementación de los recursos intermediales en todas las etapas y

contextos socioculturales y políticos en el devenir histórico de este género en Cuba. Como se ha visto, desde su nacimiento mismo el documental cubano estuvo estrechamente ligado a la representación de las manifestaciones artísticas y a la adopción e implementación de otros códigos en pos de un lenguaje más expresivo. En su temprano vínculo a la propaganda comercial y a los eventos noticiosos, en la adopción de lenguajes radiales, en los aportes de la vanguardia de los setenta a la transformación del lenguaje audiovisual, y en las experimentaciones de la década de los noventa, se trasluce la voluntad constante de hibridar técnicas y recursos propios de varios lenguajes artísticos.

En mi estudio también creé un marco teórico capaz de particularizar y adaptar las distinciones aplicables del concepto de intermedialidad a los códigos audiovisuales a partir de parámetros integradores de estudio que tomaran en cuenta el contexto histórico social y el diálogo con otras disciplinas artísticas y culturales. Del estudio teórico pude inferir que la intermedialidad en la documentalística de Santiago Álvarez reposa en el montaje paralelo de la pieza audiovisual y se demuestra mediante el empleo de un lenguaje plurisemántico que dialoga con otras manifestaciones del arte. En documentales como *Hanoi, martes 13* (1968) y *79 Primaveras* (1969), Álvarez combina referentes literarios con imágenes noticiosas que impregna de lirismo. Otros de sus acercamientos intermediales lo constituye la acertada selección de la música y su acople con la imagen, de esta forma ambos elementos se influyen mutuamente. Su documental *Now!* emplea la edición rítmica y sienta las bases del video clip y el video arte. En *LBJ* (1968), Santiago Álvarez altera las reglas básicas del encuadre y otorga a las escenas una

connotación simbólica, este constituye otro rasgo intermedial que destaca a lo largo de su trayectoria en el audiovisual.

El entrecruzamiento de códigos de los diferentes medios artísticos y de la información constituye un rasgo distintivo dentro de la obra de Nicolás Guillén Landrián. Su multifacética carrera le facilita el dominio de diferentes lenguajes mediáticos, con los cuales experimenta a lo largo de su producción audiovisual. Landrián se aventura en obras como *Coffea Arábica* donde destaca con el tono irónico a partir del tratamiento de las condiciones histórico- sociales, razones por las cuales sus materiales fueron sepultados por décadas y su nombre borrado de la historia oficial de la producción cinematográfica cubana. En creaciones como *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1969), Landrián integra varios lenguajes como el radial, el comercial y el collage audiovisual a su producción documental, donde se producen incluso referencias metatextuales a sus realizaciones anteriores. Su aporte a los enfoques intermediales se adelanta a su tiempo y se descubre a través del uso del montaje acelerado y de la interacción de este con el espectador.

A diferencia de varias realizaciones audiovisuales de Álvarez y Landrián, en los documentales de algunos creadores del boom como Juan Carlos Cremata se respeta el orden cronológico del relato. Sin embargo, aunque este recurre a otras líneas narrativas, la relación entre las mismas no ocurre de manera segmentada, sino que marcha a la par del dramatizado. Por su parte, Esteban Insausti recurre al empleo del recorte o collage como recurso distintivo en determinados momentos de la trama, donde su narración confirma o desmiente argumentos expuestos previamente en su misma obra. De aquí que

varias de sus narraciones se desarrollen bajo el predominio de un atrevido discurso simbólico que rememora las técnicas de Gutiérrez y Landrián.

La obra de Fernando Pérez acude el testimonio fotográfico como práctica fundamental de su creación documental. En piezas como *Suite Habana*, Pérez retoma de los maestros vanguardistas la explosividad de las imágenes y el protagonismo de las mismas dentro de la dramaturgia visual, aunque se aleja del desenfrenado montaje de sus antecesores para descansar en un ritmo parsimonioso que descansa en la prolongación los planos. En una línea similar se ubica Lourdes de los Santos, cuya obra es exponente de la hibridación de manifestaciones artísticas a partir de los enfoques intermediales. *Ellas crean*, integra el audiovisual al arte y a los artistas por medio de la tecnología; además, aboga por la representación de género dentro del mismo. Mediante la semiótica de las imágenes y el sonido directo redescubre un documental sin fronteras y con propósitos de integración social. Este trabajo cinematográfico se apoya en la intermedialidad como base creadora, y estuvo concebido desde el guión como un proyecto audiovisual conceptualmente superior. La experiencia remite a la necesidad de formación de equipos interdisciplinarios de realización que desafíen los modelos tradicionales de realización documental.

A la luz de la adaptación teórica elaborada en el segundo capítulo, en el capítulo tres logré dar visibilidad a las interacciones que se producen en cada obra entre los diferentes medios y manifestaciones artísticas, estructuras, y temas, y, al mismo tiempo, poner de relieve la dinámica de las nuevas formas de relación entre estas obras y su contexto histórico, social, cultural y político. Esta aproximación permitió integrar al

lenguaje documental contemporáneo cubano el análisis intermedial y, sobre el mismo, proyectar las tres posturas fundamentales planteadas por Rajewsky (transposición, combinación y referencia), de las cuales parten los enfoques intermediales aplicados.

Una de las conclusiones más importantes que derivan de este capítulo es que en los acercamientos de corte experimental dentro de la realización de documentales independientes se mantiene presente la aventura hacia nuevas formas discursivas heredadas del documental de vanguardia de los sesenta. Estas nuevas incursiones, exitosas o no, se alejan de las representaciones cómodas de códigos reiterativos de la televisión o del lenguaje informativo. En la obra de Ulises Hernández Expósito, lo experimental parte de sus embates psicológicos con la trama, esta se complejiza a partir del entrecruzamiento intermedial con las obras teatrales. Yusi Padrón, por su parte, se enfoca en la transformación exitosa del lenguaje sonoro al audiovisual, a partir del desglose del guión original y su adaptación a nuevos códigos narrativos. En las realizaciones de Alejandro López Pérez, por último, el montaje dialógico del ducodrama y la resemantización de los elementos dramáticos de la obra, interactúan con el espectador de infrecuentes maneras. Todo esto incrementa la posibilidad de referencias más actuales y dinámicas donde el lenguaje documental pudiese profundizar estructuralmente.

En cuanto a los documentales independientes que abordan temas históricos puede inferirse que estos nuevos enfoques desde la intermedialidad contribuyen a un mejor empaste de esta evocación histórica con la estética de la información. En las obras de Omar George, por ejemplo, el género testimonial implementa diferentes recursos

narrativos a partir de la asimilación de códigos y recursos expresivos de los medios periodísticos. Otros como el binomio Isidró y Cuartero, fundamentan cambios sociales comunitarios, a medida que los vinculan con otras formas de acercamiento a las historias de vida. Laura Roque Valero, por su parte, se adentra en la manipulación de la información a partir de la valoración objetiva de fenómenos históricos recientes. Finalmente, Jorge Luis Marí alterna códigos de realización convencionales y modernos, que buscan transformar la representación histórica dentro del documental contemporáneo cubano.

Por su parte, en las realizaciones documentales independientes de protesta social y política, estos temas aparecen de manera más directa que en aquellas que se producen bajo el auspicio de las instituciones estatales, sus creadores ventilan realidades frecuentes que atentan contra la calidad de vida y la libertad de los ciudadanos. Su génesis se encuentra en el atrevimiento de antecesores como Nicolás Guillén Landrián y la oportunidad que brinda el acceso a medios técnicos en la actualidad. Kenia Rodríguez, por ejemplo, emplea los recursos intermediales como método de exposición y contraste hacia la negligencia institucional. El erotismo y el sexo son instrumentos poderosos dentro de las creaciones de Urra Maqueira, que abogan por la aceptación social de la homosexualidad y el respeto a la orientación sexual ajena. Por otro lado, política y noticia deportiva son sincretizados en la documentalística de Mendilahaxón, que señala a responsables y exime falsos culpables. Ricardo Figueredo tergiversa la poesía triunfalista en sus diálogos intertextuales para desmentir la eficiencia socialista. Eliecer Jiménez dialoga con la vanguardia del audiovisual de los sesenta con un giro político

diametralmente opuesto, pero igualmente eficaz. De otra forma, José Aparicio y Fernando Fraguera redimen aquellos silenciados que fueron víctimas de la historia de la Revolución. Aunque en términos oficiales, se pretende mostrar apertura y flexibilización en cuanto a las políticas culturales, la realidad es que para este tipo de documentales la censura continúa. El encarcelamiento y los actos de repudios sociales de décadas anteriores se trasmutan a la guerra silenciosa, la falta de reconocimiento, así como la prohibición de su muestra en la Isla, además del aislamiento intencionado de sus realizadores.

En lo referente a las nuevas aproximaciones culturales dentro de la realización documental contemporánea, puede advertirse que al operar a partir de una ruptura de con el financiamiento estatal, este tipo de producciones comienza a integrar otros temas que en décadas anteriores fueron considerados tabúes, por no alinearse con las políticas culturales o con la forma en que las diferentes temáticas debían de ser abordadas. Bárbaro Cabezas parte del enfoque testimonial en su rescate de aquellas prácticas religiosas que fueron silenciadas por la Revolución con *María, fe y cubanía*. Por su parte, Luis Enrique Perdomo Silva, incursiona en sus representaciones atípicas de baluartes culturales como José Martí y Benny Moré. Raúl Isidróon comprende los aportes comunitarios que, desde el diálogo artístico y el entrecruzamiento mediático, fomentan el desarrollo local. Este nuevo análisis de la cultura es transformado y enriquecido a partir del enfoque de otras formas y lenguajes. El compromiso filmico en el tratamiento de la tradición cultural descansa hoy en la evaluación y proyección de los realizadores hacia el cambio social y una real apertura en la política cultural del país.

El haber identificado y explicado los rasgos diferenciales de estas cuatro categorías que acabo de resumir—documental independiente de protesta social y política; documental independiente de experimentación; documental independiente de corte cultural y documental independiente de tipo histórico-social —constituye también un aporte fundamental de este estudio. Al haber subdividido y agrupado estos documentales en torno a categorías específicas, en base a sus características temáticas, he contribuido a esbozar los contornos de un mapa conceptual y terminológico útil para futuros acercamientos a este género en Cuba. El sistema de subdivisiones que propongo puede definitivamente facilitar el estudio y comprensión de las relaciones e interacciones intermediales que ocurren entre este género audiovisual y su correspondiente contexto histórico, social, cultural o político. Subrayo además que mi sistema de agrupación es flexible y que admite futuras extensiones o subcategorías.

Al margen de los hallazgos anteriores, el presente estudio también reivindicó y resumió la invaluable contribución de Arturo Agramonte (1925–2003) y de Luciano Castillo (1955), al rescate de la silenciada historia de la filmografía cubana. Su texto, *Cronología del cine cubano*, publicado en tres tomos, y que abarca el período de 1897 hasta 1952, salva la memoria de la cinematografía insular, hasta entonces dispersa. El acceso restringido a los archivos de la Cinemateca Cubana, así como la desaparición física de una gran parte de la producción filmica anterior a 1959 en sucesos deafortunados como el incendio en el estudio de Enrique Díaz Quesada, habían imposibilitado la tarea de recopilación de la copiosa y significativa filmografía cubana anterior a la revolución.

Del recorrido realizado es posible inferir también que la documentalística ha ocupado un espacio importante desde los inicios del cine cubano, y que esto no cambió después del triunfo revolucionario del 59 o de la fundación del ICAIC. Pese a todos los cambios estructurales y conceptuales impuestos a la creación artística, validada por los órganos directivos que decidían qué se proyectaba y qué debía ser vetado por contener cuestionamientos al sistema político vigente, la documentalística siempre ocupó una posición de vanguardia dentro la cinematografía cubana.

En este estudio también intenté dar visibilidad a dos fenómenos contemporáneos estrechamente vinculados, a cuya iniciativa y acciones conjuntas o individuales, debe el cine cubano su actual supervivencia: la emergencia de los llamados “jóvenes realizadores” y las manifestaciones del cine independiente cubano. La fundación el 15 de diciembre de 1986 de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, propició la formación de nuevos profesionales con otras inquietudes y dentro de un contexto histórico alineado con las tendencias del cine internacional. Los egresados de esta escuela se han enfrascado desde entonces en una lucha incesante por lograr aperturas dentro del ICAIC.

También en la obra de jóvenes directores como Juan Carlos Cremata, Urra Maqueira, José Luis Aparicio Ferrera y otros egresados de las facultades de medios audiovisuales del ISA y de la Universidad de La Habana, aparece una desprejuiciada asunción de las orientaciones sexuales, y un abordaje directo de los conflictos generacionales que encarnan la relación pasado-presente, así como de otras temáticas como la emigración o los difíciles dilemas morales y materiales impuestos por la crisis

económica. Mediante estos y otros tópicos se plantean las complejas problemáticas del modelo social en el cual viven.

Como regla perdura en Cuba la censura a toda obra que cuestione los intereses del gobierno en el tratamiento de temas sociales. Algunos de estos cortos o largometrajes son vistos en circuitos internacionales de cine, festivales, o mediante canales de distribución en internet; y todavía es una aspiración llegar a las principales salas cinematográficas de la isla o participar en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano. Para aparentar flexibilización en estos tópicos se estableció el Festival de Jóvenes Creadores y más recientemente el Registro de Creadores Independientes. El primero queda en un circuito muy cerrado que controla el ICAIC, y son proyectados según las consideraciones de un jurado (críticos y censores oficiales), mientras el Registro es para muchos un listado de control que facilita filmar. Otra cuestión bien distinta sería la distribución de las obras.

En cuanto al fenómeno del cine independiente, este estudio pudo distinguir dos vertientes: de un lado se ubican aquellos directores que saltan las reglas sin temor a la censura porque su propósito no es distribuir sus obras en los medios nacionales de difusión, sino reflejar sus inquietudes relacionadas con un período de grandes contradicciones sociales y de promesas incumplidas. Del otro lado se ubicaría el cine independiente que se hace fuera de los medios oficiales, sin emplear recursos ni del ICAIC ni de la televisión nacional. Sus temáticas no necesariamente disienten de la política oficial, más bien son una alternativa a la escasez de recursos que frena la cinematografía en Cuba, cuyos realizadores deben recurrir a las coproducciones para sortear las dificultades.

En la actualidad gran parte de las obras documentales de corte independiente se proyectan a manera de contra-discurso a las políticas culturales y antagónicas del momento, así como al tono triunfalista revolucionario, lo cual entorpece un estudio desde dentro del fenómeno de la intermedialidad, pues los críticos y estudiosos del tema en la isla no reconocen estos materiales como producciones que respaldan la política cultural establecida por el gobierno. Y es que el documental cubano contemporáneo producido de manera independiente emplea la superposición y mezcla de los lenguajes para la denuncia social y política, a través del otorgamiento de nuevos valores de significado al material de archivo empleado y del juego meta-narrativo con el espectador como una de las estrategias más efectivas para promover el cambio social.

Las producciones nacionales al abrigo de las políticas culturales establecidas tienden al empleo de las nuevas tecnologías como recurso estético, pero sin dejar a un lado los grandes planos generales que muestran el hecho real, con una dimensión estética en función del discurso oficial. La intermedialidad, vista desde su conceptualización, suele aflorar por imitación a las tendencias internacionales para colocar en el mercado externo un producto cubano que sea legitimado como autóctono desde el punto de vista cultural-costumbrista y siempre con un componente ideológico que contrapone un antes y un después revolucionario.

Solo se deslindan de esta particularidad y de manera evidente, aquellos que documentan la vida en comunidades intrincadas, un hecho cultural o valores patrimoniales de un sitio, cuyo discurso más bien es mostrativo, de una dramaturgia

lineal, que deja al espectador las conclusiones y la intencionalidad de acuerdo con la capacidad de interpretación de cada uno.

Pese a estas disímiles tendencias, el cine independiente como fenómeno renovador se impone con fuerza y se extiende incluso ya hacia el interior del país. En provincias como Cienfuegos emergen creadores que aun con un conocimiento virgen o inexistente de la intermedialidad como recurso, apelan a ella por imitación o para cumplir sus expectativas artísticas. Realizadores cienfuegueros como Emilio Cachán y Bárbaro Cabeza juegan a la intermedialidad sin conocer la teoría, dotando a sus obras de una riqueza experimental, artística y estética únicas. Utilizar este lenguaje que reestructura las fronteras de los diferentes medios de comunicación, las artes y las ciencias, sintetiza una labor creativa mucho más moderna, pone al espectador en el terreno del pensamiento y estimula la capacidad interpretativa.

Como ha puesto de relieve este recorrido por el fenómeno de la documentalística cubana, la intermedialidad como recurso ha sido una presencia constante en el documental cubano. Además de haber mostrado la complejidad y la riqueza de matices que los recursos intermediales aportan a dicho género, mi estudio ha desvelado que el empleo de este recurso se hace desde el empirismo, el desconocimiento y la imitación. Un uso más consciente de la intermedialidad pondría a los realizadores cubanos contemporáneos en el mapa de los circuitos internacionales y a la altura de las tendencias globales en el ámbito de la documentalística y del cine en general.

En síntesis, con mi estudio sobre este campo casi inédito de la intermedialidad en el documental cubano he buscado, primero, contribuir desde el ámbito académico al

establecimiento de un diálogo fructífero con la cinematografía internacional; segundo, reconstruir de manera fidedigna la historia de este género en Cuba, y tercero, resaltar la utilidad de las herramientas teóricas relacionadas con la intermedialidad para acercarse a las nuevas dinámicas en la configuración del espacio audiovisual cubano contemporáneo. El empleo de los recursos intermediales, en el caso particular del documental cubano, más que como mecanismo adaptativo o como respuesta natural a los nuevos estilos y tendencias, se revela como estrategia de sobrevivencia y de resistencia frente a los desafíos económicos y a las políticas del estado.

BIBLIOGRAFÍA

- Agramonte, Arturo, and Luciano Castillo. *Cronología Del Cine Cubano*. Ediciones ICAIC, 2011.
- Aray, Edmundo. *Santiago Alvarez: Cronista Del Tercer Mundo*. Cinemateca Nacional, 1983.
- Baldonado Arribas, Eugenio Iván. “Santiago Álvarez: El Documental De Urgencia.” *Universidad Carlos III de Madrid*, WordPress, 2012, pp. 10–72.
- Baron, Scarlett. “Kristeva and the Birth of Intertextuality.” *The Birth of Intertextuality*, 2019, pp. 301–344.
- Bay-Cheng, Sarah. *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010.
- Bennett, Pete, et al. “Media Language: Analysing a Media Product.” *A Level Media Studies*, 2019, pp. 18–51.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. University of Minnesota Press, 2004.
- Cubillo, Paniagua Ruth. “La Intermedialidad En El Siglo XXI.” *Diálogos Revista Electrónica De Historia*, 2013, pp. 169–179.
- Céspedes, Daniel. “Luciano Castillo: ‘No Pudiera Vivir Sin El Cine’ (Parte III).” *Cubacine*, Feb. 2020, www.cubacine.cult.cu/es/articulo/luciano-castillo-no-pudiera-vivir-sin-el-cine-parte-iii.

- Del Valle, Sandra. “Cine y Revolución: La Política Cultural Del ICAIC En Los 60.” *Perfiles De La Cultura Cubana*, May 2002.
- Douglas, Maria Eulalia. *Catálogo Del Cine Cubano: 1897-1960*. ICAIC, 2008.
- . *La Tienda Negra: El Cine En Cuba (1897-1990)*. Cinemateca De Cuba, 1996.
- Dusi, Nicola. “Book Review. Transmediality and Cultural Semiotics.” *Baltic Screen Media Review*, vol. 3, no. 1, 2015, pp. 119–126.
- Díaz, Mayra Álvarez. *El Noticiero ICAIC y Sus Voces*. Ediciones La Memoria, 2012.
- “El Documental Cubano Desde Sus Orígenes Hasta Nuestros Días.” *Cuba -La Jiribilla*, 2006, www.lajiribilla.co.cu/2006/n267_06/267_01.html.
- “El ICAIC, El Fondo De Fomento y La Restauración Del Cine Cubano.” *OnCubaNews*, 26 May 2020, oncubanews.com/cultura/cine/el-icaic-el-fondo-de-fomento-y-la-restauracion-del-cine-cubano/.
- Emmanuel, Vincenot. “Jocuma: Un Caso Olvidado De Cine Comprometido En Tiempos De Batista.” *ArtCultura*, vol. 13, no. 22, 2011, pp. 9–24.
- Evora, José Antonio. “Santiago Álvarez Et Le Documentaire.” *Le Cinéma Cubain*, 1990, pp. 123–131.
- “Exhumaciones De Nicolás Guillén Landrián.” *LaFuga*, www.lafuga.cl/exhumaciones-de-nicolas-guillen-landrian/660.
- Fabbri, Paolo. “Free/Indirect/Discourse.” *Pier Paolo Pasolini*, 1994.
- Fernández López, Justo. “Los Movimientos Literarios De Vanguardia.” *Hispanoteca*, 2018, www.hispanoteca.eu/Literatura%20ES/Los%20movimientos%20literarios%20de%20vanguardia.htm.
- Gaceta Oficial*. Decreto-Ley No. 169 “Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos” (fecha 24 de marzo de 1959). Impreso.
- . Decreto No. 373 “Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente” (2019). Impreso.
- Gallardo Saborido, Emilio José. *El Martillo y El Espejo: Directrices De La Política Cultural Cubana (1959-1976)*. Consejo Superior De Investigaciones Científicas, 2009.

- Gómez Yera, Sara. “Los Documentalistas y Sus Concepciones.” *Pensamiento Crítico, Dedicado Al Cine Cubano*, no. 42, July 1970, pp. 94–97.
- Gomis, Jordi Revert. “Orígenes y Fundamentos De La Intermedialidad Entre Cine y Cómic: Una Aproximación Para La Era Digital.” *AdComunica*, no. 11, 2016, pp. 145–163.
- González, María Dolores. *Historia De Cuba. Historia De Las Antillas*. Consuelo Naranjo Orovio, 2009.
- Guanche, Julio C. “El Camino De Las Definiciones Los Intelectuales y La Política En Cuba 1959 1961.” *Temas*, no. 45, Jan. 2006, pp. 106–113.
- Herlinghaus, Hermann. *Narraciones Anacrónicas De La Modernidad: Melodrama e Intermedialidad En América Latina*. Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Jensen, Amy Petersen. *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception since 1970*. McFarland, 2007.
- Jensen, Klaus Bruhn. “Intermediality.” *The International Encyclopedia of Communication*, 2015.
- Juan-Navarro, Santiago. “‘En El Vórtice De La Enajenación’: Nicolás Guillén Landrián y La Implosión Del Documental Científico-Popular Cubano De Los 60.” *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 33, 2015, pp. 4–21.
- . “Historia, Mito y Propaganda: Fidel Castro En El Cine Histórico De Santiago Álvarez.” *Revista Hispano Cubana HC*, no. 43, 2012, p. 130.
- . “Intermedialidad y Auto-Representación En El Documental Cubano De Vanguardia: El Caso De Nicolás Guillén Landrián.” *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Comparada*, no. 27, 2017, p. 91.
- . “Nación, Mito e Historia: La Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana En El Cine.” *Revista De Humanidades*, no. 37, 2019, pp. 179–187.
- Luis Reyes, Dean. *Herzog, La Búsqueda De La Verdad Extática*. Diseño, 2016.
- . *La Mirada Bajo Asedio. El Documental Reflexivo Cubano*. Editorial Oriente, 2010.
- Luis, Sanchez Gonzalez Jorge. *Romper La Tensión Del Arco: Movimiento Cubano De Cine Documental*. ICAIC, 2010.

- López, Ana M. "Calling for Intermediality: Latin American Mediascapes." *Cinema Journal*, vol. 54, no. 1, 2014, pp. 135–141.
- López-Varela, Asunción, and Steven Tötösy de Zepetnek. *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 6, no. 19, 2018.
- Midttun, Birgitte Huitfeldt, and Julia Kristeva. "Crossing the Borders: An Interview with Julia Kristeva." *Hypatia*, vol. 21, no. 4, 2001, pp. 164–177.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Univ. of Chicago Press, 2009.
- Ortega-Gálvez, María Luisa. "El 68 y El Documental En Cuba." *Generalitat Valenciana*, vol. 954, 1989, pp. 75–92.
- Ortega Villaseñor, Humberto. "Desafíos Del Potencial Creativo De La Intermedialidad." *Revista Culturales*, IV, no. 1, Jan. 2016.
- Pacheco, Pabl, et al. *Bitácora Del Cine Cubano*. Ministerio De Asuntos Exteriores y De Cooperación, AECID, Cooperación Española, 2018.
- Pérez, Fernando. "'Suite Habana No Admite Manipulaciones Políticas.'" *Cubadebate*, 8 June 2009, www.cubadebate.cu/opinion/2003/09/30/suite-habana-no-admite-manipulaciones-politicas/.
- Pethő, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Rajewsky, Irina O. "Beyond 'Metanarration': Form-Based Metareference as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon." *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, 2009, pp. 135–168.
- . "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality." *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, 2010, pp. 51–68.
- . "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités Remédier*, no. 6, 2011, pp. 43–64.
- Reed, Roger. *The Cultural Revolution in Cuba*. Latin American Round Table, 1991.
- Sadoul, Georges. *Historia Del Cine Mundial: Desde Los Orígenes*. Siglo XXI, 2010.
- Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality." *Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 3, 2011, pp. 3–7.

- . "The Politics of Intermediality." *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, no. 2, 2005, pp. 107–124.
- Stock, Ann Marie. *On Location in Cuba: Street Filmmaking during Times of Transition*. The University of North Carolina Press, 2009.
- Tellez Rodríguez, Niurka. "Desafíos De La Plataforma Articulada Para El Desarrollo Integral Territorial En Santiago De Cuba." *Caribeña De Ciencias Sociales*, 5 Apr. 2019, www.eumed.net/rev/caribe/2019/04/desarrollo-integral-territorial.html.
- Valle Dávila, Ignacio Del. "Crear Dos, Tres... Muchos Collages, Es La Consigna. El Collage En El Documental Latinoamericano De Descolonización Cultural." *Cinémas d'Amérique Latine*, no. 21, 2013, pp. 42–55.
- Wolf, Werner. "Bibliography of Publications on Intermediality by Werner Wolf." *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, 2018, pp. 664–669.
- . "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality." *Word and Music Studies*, 2002.
- Zayas, Manuel, and Lulie Amiot. "Nicolás Guillén Landrián: Muerte y Resurrección / Nicolás Guillén Landrián: Mort Et Résurrection." *Cinémas D'Amérique Latine*, 2010, pp. 121–135.
- "¿A Dónde Va El Cine Independiente?" *Cubarte, Portal De La Cultura Cubana*, 14 Apr. 2020.

FILMOGRAFÍA

- Álvarez, Santiago, director. *79 Primaveras* . ICAIC, 1968.
- . *El Primer Delegado (1975)* . ICAIC, 1975.
- . *Hanoi Martes 13* . ICAIC, 1967.
- . *LBJ*. ICAIC, 1968.
- . *Mi Hermano Fidel* . ICAIC, 1977.
- . *Now!* ICAIC, 1965.

Aparicio Ferrera, José Luis and Fernando Fraguela, directors. *Sueños Al Pairo* . FAMCA, 2020.

Cabezas, Bárbaro and Erwin Hernández, directors. *María, Fe y Cubanía* . EWH/Artevideo Producciones, 2011.

Cabezas, Bárbaro, et al., directors. *Una Llama Sobre Cien Fuegos* . UNEAC, 2017.

Cabrera Infante, Sabá, director. *PM (Pasado Meridiano)* . ICAIC, 1961.

Colina , Enrique, director. *Chapucerías* . ICAIC, 1987.

---. *Vecinos* . ICAIC, 1985.

Cortázar, Octavio, director. *Por Primera Vez* . ICAIC, 1967.

Coyula, Miguel, director. *Memorias Del Desarrollo*. David W. Leitner, 2010.

Cremata, Juan Carlos, director. *Nada*. ICAIC , 2001.

---. *La Época, El Encanto y Fin De Siglo*. CEE, 1990.

---. *Oscuros Rinocerontes Enjaulados...Muy a La Moda*. CAG-ARTE, 1990.

De los Santos, Lourdes, director. *Ellas Crean* . ICAIC, 2018.

Figueredo, Ricardo, director. *La Singular Historia De Juan Sin Nada* . AHS, 2017.

García Cuartero, Boris Luis and Raúl Isidró, directors. *La Vida* . UPEC/Perlavisión, 2005.

García Espinosa, Julio, director. *El Mégano*. Laboratorio Cinematográfico CMQ, 1955.

Gómez, Manuel Octavio, director. *Historia De Una Batalla* . ICAIC, 1962.

Gómez, Sara, director. *Guanabacoa: Crónica De Mi Familia* . ICAIC, 1966.

---. *Iré a Santiago* . ICAIC, 1964.

---. *Y Tenemos Sabor* . ICAIC, 1967.

Guillén Landrián, Nicolás, director. *Coffea Arábica*, ICAIC, 1968.

---. *Desde La Habana ¡1969! Recordar*. ICAIC, 1969.

---. *Los Del Baile*. ICAIC, 1965.

---. *Ociel Del Toa* . ICAIC, 1965.

---. *Retornar a Baracoa*. ICAIC, 1966.

---. *Taller De Línea y 18* . ICAIC, 1971.

---. *Un Reportaje Sobre El Puerto Pesquero*. ICAIC, 1972.

Hernández Expósito, Ulises, director. *Ocaso*. Producciones En El Ocaso, 2013.

Insausti, Esteban, director. *Existen*. SINCOVER, 2005.

---. *Las Manos y El Ángel*. ICAIC, 2002.

Isidrón, Raúl, director. *Trazos Libres: Arte y Vida* . PADIT, 2019.

Jiménez Almeida, Eliecer, director. *Entropía*. Vimeo, IKAIK, 2015,
vimeo.com/179036562.

López Pérez, Alejandro, director. *Volver* . ALP Productions, 2018.

Marí Ramos, Jorge Luis, director. *Por Siempre Paulina* . Archivo/Perlavisión, 2017.

Mendilahaxon, Erick, director. *Fuera De Lugar* . Fundación Ludwing/AHS/Radio Ciudad Del Mar/Perlavisión, 2014.

Padrón, Yusi, director. *Iba En Busca De Una Rosa, Pero Me Encontré Una Tía* . AHS/Estudios De Grabación Eusebio Delfín, 2018.

Peón, Ramón, director. *La Virgen De La Caridad*. BPP Pictures, 1930.

Perdomo Silva, Luis Enrique, director. *Reportaje* . Televisión Camagüey, 2011.

Rodríguez, Kenia, director. *Como Aves Del Monte (2005) De* . Televisión Serrana, 2005.

Roque Valero, Laura, director. *Destiempo. La Crisis y La Prensa* . AHS, 2017.

Solás, Humberto, director. *Simparalé* . ICAIC, 1974.

Urra Maqueira, Jorge Luis, director. *Autoencierro* . Perlavisión, 2005.

VITA

ESTEBAN ALFONSO LOPEZ

Born, Cienfuegos, Cuba

2017–2020

Doctoral Candidate
Teaching Assistant
FIU Dissertation Year Fellowship (Spring 2020 and
Summer 2020)
FIU Doctoral Evidence Acquisition Fellowship
(Summer 2018)
Best Teaching Assistant (Fall 2017)
Modern Languages
Florida International University
Miami, Florida

2016

M.A. Spanish
Florida International University
Miami, Florida

2004

B.A in Arts
University of Cienfuegos, Cuba

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

Encyclopedia of Cuban Cinema (eds. Sean O'Reilly and Salvador Jimenez Murguía). Rowman & Littlefield, 2018: *Entre Ciclones* (2003); *La Epoca, El Encanto y Fin de Siglo* (1999); *Oscuros Rinocerontes Enjaulados [Muy a la Moda]* (1990); *Una Novia para David* (1985); *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1969); *LBJ* (1968). (Entries accepted for publication) 12/02/2017.

“La representación de las nuevas identidades de género en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar y *Viva de Paddy Breathnach*”. (Under consideration, *Revista Digital Argus-a*) 11/20/2017.

“La desmitificación histórica de Cristóbal Colón en el discurso contemporáneo sobre la Conquista en *También la lluvia* de Icíar Bollain”. (Under consideration, *Film- Historia*) 01/10/2018.

“*Los Dioses Rotos*: la reivindicación de la jinetera dentro de la filmografía cubana contemporánea”. (Under consideration, *Frame*) 12/12/2017.

“La representación de las nuevas identidades de género en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar y *Viva* de Paddy Breathnach”. SAMLA 89: High Art / Low Art: Borders and Boundaries in Popular Culture. November 3-5, 2017. Atlanta, GA, November 3-5, 2017.

“El cine como recurso didáctico en el aula de ELE”. Actividad formativa dirigida a profesores de español dirigida por la Agregaduría de Educación del Consulado General de España en Miami. Miami, FL, September 21, 2017.

“Intermedialidad dentro del cine cubano contemporáneo”. Reading Cuba: An Interdisciplinary Conference on Cuban and Cuban-American Literature and film. Florida International University. November 9–10, 2016.

“Sauchefú: contradicción en *El Periquillo Sarniento* como sinónimo de evolución dentro de la novela de Lizardi”. Interdisciplinary Graduate Colloquium on Hispanic Linguistics, Literature and Culture. University of Florida. February 20, 2016.