



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA CUBANA  
CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LA OBRA DOCUMENTAL DE  
SANTIAGO ÁLVAREZ (1959-1962)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LIC. EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

**TZUTZUMATZIN SOTO CORTÉS**

DIRECTOR DE TESIS

ENRIQUE CAMACHO NAVARRO

MÉXICO, 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A los colegas del LAIS, al Chachalacatlahto, a Olivia y María Sabina,  
Claro que sí.

*A la UNAM que hacemos todos.*

*Por una educación liberadora y gratuita con y para la sociedad.*

LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA CUBANA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS  
DE LA OBRA DOCUMENTAL DE SANTIAGO ÁLVAREZ (1959-1962)

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPITULO 1 ¿Por qué preguntarse por el cine documental?	
I. La relación del cine documental con el mundo.....	13
La imagen fotográfica.....	17
Procedimientos de compromiso retórico.....	27
II.La investigación social con imágenes en movimiento (cine documental).....	30
De registro visual a fuente de investigación.....	30
Documentación e investigación social.....	33
CAPITULO 2 <i>¡Muerte al invasor!</i> y su contexto de producción	
I.Cine, documental e historia.....	44
Cronología del cine y la política en Cuba.....	45
El Noticiero ICAIC Latinoamericano.....	56
Santiago Álvarez Román.....	59
II.El Noticiero no. 47 <i>¡Muerte al invasor!</i> .....	64
CAPITULO 3 Análisis e interpretación de <i>¡Muerte al invasor!</i>	
Reflexión sobre la construcción histórica de la Revolución Cubana.....	78
I. Descripción.....	81
La palabra en el documental.....	82
Las fuentes en el documental.....	95
II. Interpretación.....	101
<i>¡Muerte al invasor!</i> como fuente .....	101
El documental: interpretación de la realidad.....	103
CONCLUSIÓN.....	115
ANEXOS.....	118
BIBLIOGRAFÍA.....	125

## INTRODUCCIÓN

La investigación sobre la historia reciente de Cuba y el interés por la relación entre comunicación visual e historia me llevaron a encontrarme con números del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, algunos de estos materiales se han difundido como documentales y bajo la misma etiqueta yo les conocí. La inquietud sobre la posibilidad de hacer un estudio sobre estos materiales trajo pronto muchos cuestionamientos.

Antes de cualquier procedimiento de revisión crítica que me permitiera extraer información, concluí: primero que el llamado carácter documental de estos filmes no me garantizaba mucho; y segundo que no contaba con herramientas serias de análisis para sistematizar cualquier dato que pudieran ofrecer, si es que lo hacían.

Considero necesario discutir el carácter documental de los números del noticiero que se difunden con esta etiqueta y del valor del Noticiero en general, lo que deviene en reflexionar sobre la metodología de investigación con y de imágenes. Es necesario también confrontar la percepción generalizada de que estudiar el cine documental es hablar únicamente de aspectos estéticos o del campo del A-r-t-e y la cultura, como si el genio de los autores y su capacidad creativa fuera lo único interesante por comprender. A mí, por supuesto me maravillan algunos números del Noticiero ICAIC bajo la tutela de Santiago Álvarez, y en la mayoría de los estudios consultados para este trabajo se comparte esta percepción, pero creo firmemente que las posibilidades de estudio del cine documental rebasan el trabajo si sólo se anda por el camino de la interpretación iconológica y el engrandecimiento de los autores.

El objetivo de la presente investigación es reflexionar acerca de la construcción del discurso fílmico documental en la obra de Santiago Álvarez, desde la perspectiva de la investigación social, en virtud de incorporarle como fuente para

el conocimiento de la historia cubana y finalmente latinoamericana. Para el ejercicio se ha seleccionado el Noticiero no. 47 *¡Muerte al invasor!*<sup>1</sup>

Se propone para la realización de ese objetivo: conocer el desarrollo del cine en Cuba en relación con el devenir político hasta 1962, reconocer a los emisores del discurso del documental *¡Muerte al invasor!* y comparar el discurso histórico del objeto de estudio con otras fuentes que den cuenta del hecho nombrado: Invasión a Playa Girón en el año 1961.

La hipótesis es que el filme documental posee un valor como documento histórico en cuanto pretende ser (y lo es) una interpretación de la realidad a través de la representación mediante las técnicas cinematográficas. A diferencia del filme de ficción, en el documental se establecen códigos que deben ser entendidos para su lectura, esto caracterizará su legitimidad como discurso de lo real. Por lo tanto, el quehacer documental de Santiago Álvarez que comenzó su trabajo junto a la Revolución Cubana constituye una síntesis de la legitimación consensada de lo real, en cuanto su labor era realizada dentro de los márgenes estatales del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

La tesis se divide en tres capítulos organizados bajo estas estrategias de tratamiento, en el primero reflexiono sobre el estudio del cine documental. Yo propongo en un principio que el trabajo del historiador y el documentalista cumplen funciones sociales similares, ambos ocupan un lugar determinado en la interpretación de los hechos históricos y en la construcción de sus referentes.<sup>2</sup> Sin embargo no podemos obviar la historia y los discursos que sobre el cine documental se han hecho, y proceder como si fuera un consenso generalizado el estatus.

---

<sup>1</sup> *Muerte al invasor, Reportaje especial sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961.

<sup>2</sup> Durante la realización de la investigación busqué discutir este apartado en algunos coloquios y congresos, bajo la forma de ponencia y hablando del cine documental siempre en su sentido amplio. De las discusiones vertidas y los comentarios recuperados se enriqueció la reflexión que ahora propongo, pero sobretodo con la convicción de que faltan más estudios teóricos sobre la relación entre historia y cine documental.

De todos los campos del conocimiento y los subtemas que se desprenden de esta práctica humana, me contendré únicamente en su relación con lo real y las formas de esta relación, para finalmente proponer y discutir una postura sobre su estudio. Las motivaciones de esta delimitación dirigen la mirada al asunto que considero lo más general y primigenio en el estudio del cine documental en general: si este tipo de producción fílmica se puede proponer (y se ha propuesto anteriormente) como forma de conocimiento del mundo ¿cuál es su relación con éste?, y del desarrollo de esta relación, es necesario tomar como principio su carácter de *imagen fotográfica*.<sup>3</sup> Una reflexión que comience por este asunto puede ayudar en la difícil tarea de no dejar nada a la obviedad, premisa indispensable para la comprensión de un quehacer humano que se rige por un consenso, históricamente determinado, de lectura. Es decir, que el papel que merece dentro de la sociedad y la definición del cine documental son parte de un proceso histórico, que tienen su génesis en la invención de lo “fotográfico”, y por lo mismo es un origen con viejos antecedentes, emparentados con formas específicas de proponer una relación con el mundo.

Haré un recorrido por algunas de las posturas sobre lo fotográfico, con el objetivo de encontrar el origen de lo que parecería una obviedad: la capacidad del cine de dar cuenta de lo que filma. Ahora bien, me adelanto a concluir que las definiciones del cine documental han participado de esas visiones; será útil también dejar claro que la relación de lo fotográfico con su referente existe y que también se crea un mundo alrededor de esa cuestión. El cine documental se mueve entre esos dos campos del acto fílmico: el registro y la argumentación sobre él. Por último más que proponer una definición expondré algunas líneas de identificación para poder realizar uno de mis objetivos: hacer del cine documental una fuente documental para el estudio de la Historia Latinoamericana. Es decir, que “ese” cine no podrá ofrecer mucho a los investigadores de lo social solo por su conflictivo apellido, habremos de

---

<sup>3</sup> Dubois, Phillippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Ediciones Paidós, 1986 [1983] Trad. Graziella Baravalle. P. 51.

desarrollar metodologías y teorías al respecto. Es necesario advertir que la discusión comienza con lo que se dijo en el siglo XIX de la fotografía fija, para después exponer como estos discursos persisten en lo referente al cine documental contemporáneo.

En el segundo capítulo se aborda una cronología del cine cubano y hechos políticos de la isla. Cuando triunfa la revolución en enero de 1959 en Cuba se realizan materiales cinematográficos para dar cuenta del acontecimiento. Los noticieros tradicionales, es decir, los ya existentes al triunfo de la Revolución producen: El gran recuento (Cine-periódico), Gesta inmortal (Cuba Color Films) y De la tiranía a la libertad (Noti-cuba).<sup>4</sup> Muy pronto, el nuevo gobierno encontrará en el cine una herramienta de comunicación de los valores y la sociedad que se proponía como nueva, por lo que el 24 de marzo de ese mismo año se crea por la Ley 169 el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), la ley es firmada por el presidente Manuel Urrutia y Lleó, el primer ministro Fidel Castro Ruz y el Ministro de Educación Armando Hart Dávalos. En la dirección se coloca a Alfredo Guevara.<sup>5</sup>

La temprana creación del Instituto Cubano de Cine llama la atención casi siempre en los estudios que he consultado, por ejemplo en los textos de Antonio Paranagua, tanto en *Cinema Cubain* (1990) como en *Cine documental en América Latina* (2003) y se entiende la admiración situándolo en el marco de los planes de reestructuración política y económica. A mi parecer, la joven ley encarnada en el ICAIC habla de un interés por el manejo de la información y la visión para controlar los medios para difundirla.

Un año y medio después, en junio de 1960, se crea el Noticiero ICAIC Latinoamericano con el objetivo de dar cuenta de los acontecimientos del momento y contribuir a los objetivos de la creación del ICAIC. A partir de entonces es que el noticiero cubrirá semana tras semana los temas de actualidad. La duración promedio

---

<sup>4</sup> Paranagua, Paulo Antonio, *Le cinéma cubain*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

<sup>5</sup> Revista Cine Cubano, La Habana, no.1, 1959, p.1

semanal es de 10 minutos, aunque abundan los números extraordinarios de doble y hasta mayor duración. Posteriormente otros organismos estatales organizan sus propias estructuras de producción fílmica, en competencia y diferencia con el ICAIC.

El noticiero queda a cargo de Santiago Álvarez Román, quien fuera fundador de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, en 1951. En 1942 ingresó al Partido Socialista Popular y fue preso en varias ocasiones, fue fundador del ICAIC (1959), en donde dirigió el Departamento de Cortometraje hasta 1967 y fue director del Noticiero hasta la década de los ochenta y vicepresidente del ICAIC hasta 1976. Fue asesor del Ministro de Cultura de Cuba, presidente de la Federación Nacional de Cine-clubs, y hasta 1986 fue miembro de la Asamblea Nacional del Poder Popular. Obtuvo los títulos de: Gran Brujo de los Andes y Cronista del Tercer Mundo.<sup>6</sup> En su honor, en la actualidad, se celebra anualmente, en la ciudad de Santiago de Cuba, el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam. Fallece en la ciudad de La Habana el 20 de mayo de 1998.

Mientras el proyecto informativo del Noticiero ICAIC se desarrolla, el vicepresidente soviético Anastase Mikoyán visita Cuba comprometiéndose a comprar el azúcar cubano. La supresión de la cuota que compraba Estados Unidos precipita la nacionalización de la industria cañera, el teléfono y la electricidad. El eslogan “Patria o muerte” es completado con “Cuba sí, Yankees no”. El 2 de septiembre de 1960 una manifestación popular aclama en las calles la Primera Declaración de La Habana y Fidel Castro defiende la Revolución ante la ONU; ese mismo año Estados Unidos declara el bloqueo a Cuba.

En este contexto encuentro en la gran obra del Noticiero ICAIC una fuente importante para el estudio de los procesos latinoamericanos desde la perspectiva cubana. El estudio del conjunto de materiales que se produjeron en ese formato hasta 1990, año en que deja de editarse, aparece como tarea inconmensurable; por lo que

---

<sup>6</sup> Aray, Edmundo, *Santiago Álvarez. Cronista del tercer mundo*, Cinemateca Nacional, Venezuela 1983.P. VII.

propongo para la elaboración de este trabajo de tesis comenzar con la selección de un material a manera de ejercicio. He escogido el noticiero no. 47 titulado *¡Muerte al invasor!*, el cual tiene la característica de ser considerado como documental. Un texto de Julio García Espinosa, quien recupera una tipología de la Cinemateca de Cuba para caracterizar los primeros diez años de la producción del ICAIC, ejemplifica la consideración al decir que: “... se entiende que un film es de carácter documental cuando el peso del material extraído directamente de la realidad, no obstante su reelaboración artística, es mayor que el material reconstruido” Agregando que “por su esmerada elaboración y el interés permanente de su contenido, muchos noticiarios pueden ser clasificados como documentales”<sup>7</sup> .

En *¡Muerte al invasor!* se narran los acontecimientos ocurridos en la invasión a Playa Girón al sureste de la isla. Es realizado y proyectado en 1961, en él se exponen las características de la invasión y el resultado final en el cual salieron vencidos los invasores. La idea de centrarnos en este material es desmenuzar el relato histórico de la invasión para dar cuenta del discurso político que se hacía a través del filme. Aunque este documental es codirigido por Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea, es al primero al que se le adjudica la autoría. Y se puede verificar esta afirmación al comparar el subsecuente trabajo de Álvarez.

El material se realiza y difunde mientras Washington rompe relaciones diplomáticas con Cuba (1961); comienza la campaña de alfabetización con la movilización de la juventud cubana. En ese mismo año se forma la Asociación Nacional de Pequeños Agricultores (ANAP) y el Ministerio de la Industria es confiado a Ernesto Guevara. Se proclama el carácter socialista de la Revolución. La ruptura con la iglesia católica obliga al exilio a muchos religiosos. Se forman las ORI: Organizaciones Revolucionarias Integradas, que contiene al Movimiento 26 de Julio, el Partido Socialista Popular y el Directorio Revolucionario.

---

<sup>7</sup> García Espinosa, Julio, “El cine documental Cubano” en Álvarez Santiago, et al. *Cine y Revolución*, Ed. Fontamara, Barcelona, España, 1975, p. 123.

Me adelanto a concluir que el desarrollo de la industria cinematográfica va aparejado con el proceso social de la isla en el periodo que comienza con la toma del poder por el Ejército Rebelde y se reformula la función del cine para los objetivos de la Revolución. Esto es producto de una serie de acciones para controlar las industrias estratégicas no sólo en la economía cubana, también en la formación de una nueva conciencia acorde con la reinventada República.

La organización, producción y distribución del cine documental en Cuba constituye un fenómeno de elaboración de la historia. Para mí es necesario contar con un método analítico que permita estudiar estas producciones audiovisuales de la historia, incorporándolas como documentos útiles para la interpretación de la realidad latinoamericana. A lo largo de la presente tesis desarrollo la hipótesis de que el principio básico para la lectura de filmes es el pacto de lectura que se establece entre el narrador implícito y el lector implícito.<sup>8</sup> Es decir, mediante una serie de mecanismos de escritura se configura un destinatario imaginario que sabrá leer la obra de una manera específica; en la lectura de documentales existen también mecanismos externos muy interesantes que es necesario contemplar para analizar los mecanismos específicos que configuran este pacto de lectura, tales como la conceptualización de la cámara como instrumento científico; y considerarse, presentarse y exhibirse como documental.

Puedo afirmar que el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* elaboraba material calificado como documental, salvo algunas excepciones. El propio Santiago Álvarez afirmaba que eran pocas las diferencias entre el cine documental y el periodismo cinematográfico, una de ellas es la forma de abordar la realidad, el dinamismo en la filmación y en la edición. La toma de hechos irrepetibles, la mayoría de las veces no planificada constituye la principal materia prima y característica fundamental de esta práctica cinematográfica.

---

<sup>8</sup> Neira, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Arco-Libros, Madrid 2003. P. 58.

Por último, en el tercer capítulo entraré de lleno a la interpretación de la obra, a partir del reconocimiento de información sistematizada y la interpretación de estos datos, para finalmente reconocer puntos de anclaje para estudiar y valorar la forma en que los discursos sobre la invasión a Playa Girón se construyen, lo que finalmente revela una forma de ver el mundo que se pretendió única por mucho tiempo. De esta manera se completa también el estudio del hecho histórico en sí, las imágenes se configuran como propuestas de conocimiento del mundo a la par de los documentos impresos.

# ¿Por qué preguntarse por el cine documental?

## I. La relación del cine documental con el mundo

Este capítulo se llamó en un principio *La construcción histórica en el documental*, situación que ha cambiado al darme cuenta que no se debe obviar la historia y los discursos que sobre el cine documental se han hecho, y proceder como si fuera un consenso generalizado el estatus del quehacer documental ( y los documentalistas) como el fino quehacer de historiar. Había que problematizar primero esa afirmación, por ello será mejor titularlo con una pregunta; si busco analizar este medio como una construcción (de discurso) es porque comencé el camino de responderme a tres cuestiones: primero, ¿si el cine, documental en específico, ofrece una forma del conocimiento del mundo? Segundo, ¿cómo, por qué y para qué lleva a cabo esta tarea? Y finalmente ¿si la realización del cine documental es una forma de conocimiento HISTÓRICO? Es decir, si puede ser (el cine documental) la construcción de un relato interpretativo de los nexos causales estableciendo una “jerarquía de relevancia en el conjunto de los fenómenos”<sup>9</sup>, estableciéndolos como hechos históricos.

Por otra parte, la incorporación del análisis de películas (ficción y documental) durante mi formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM suscitó en mí, ciertos cuestionamientos sobre el desarrollo de la industria del cine y su relación con los procesos históricos en América Latina y el posible conocimiento

---

<sup>9</sup> Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, Facultad de Historia Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, México, 2003. Trad. Ventura Aguirre, p. 212.

de éstos a través del estudio de la producción fílmica. Pero quizás fueron los hechos ocurridos en San Salvador Atenco durante los primeros días de mayo del 2006 y el mundo de representaciones que se crearon y difundieron a su alrededor, los que detonaron mi interés y compromiso con el estudio de una forma discursiva específica: el cine documental. El caso concreto fue el documental *Romper el cerco*<sup>10</sup> de la productora mexicana e independiente *Canal Seis de Julio*. Este material es una denuncia directa a la violación de los derechos humanos de los pobladores de Atenco por parte de las fuerzas policiacas del Estado de México y Federales, la cual es desarrollada a través de grabaciones durante los enfrentamientos, testimonios de los participantes y el uso de noticieros televisivos para dar cuenta de la posición de los principales medios de comunicación sobre este hecho.

Queda claro que primero viene la indignación, pero ¿por qué? ¿Cómo es ofrecido este discurso para tomar uno u otro partido? Dado el desarrollo tecnológico de este siglo que va comenzando y las condiciones sociales y económicas actuales ¿corresponde a una forma urgente de conocimiento del mundo? Además, este material contiene (y se difunde como tal) la siguiente advertencia “el documental se puede bajar, quemar y difundir, proyectarlo en donde se pueda y hacerlo público. Lo importante es no guardar silencio ante estos hechos de Terrorismo de Estado”.<sup>11</sup> Enunciado que dirige tanto su lectura como el sentido (el por qué) de su producción.

He puesto el ejemplo de un documental que me ha tocado experimentar junto al conocimiento cercano de los hechos que representa, es decir, reconozco vivencialmente los conflictos sociales que aborda y puedo estar o no de acuerdo con la forma de argumentación, tanto por lo actual del tema como por mi experiencia previa viendo cine documental. De lo que hablo es de preguntarnos por los contextos de producción y la reflexión sobre el productor del discurso: el realizador. Quiero ser clara respecto a que el ejemplo escogido no se reduce a la importancia del tema,

---

<sup>10</sup> *Romper el cerco*, Canal Seis de julio, México, 2006, 47 mins.

<sup>11</sup> *Romper el cerco* en Canal Seis de Julio [<http://www.canal6dejulio.com/Atenco.html>]. Consultado el 19 de junio de 2009.

sino que propone una reflexión más amplia, el asunto de su epistemología, porque, como veremos más adelante, el término *cine documental* (que no es lo mismo que lo documental en el cine) a veces es usado con apellido: científico (y sus variantes: de naturaleza, histórico, médico, etc.), pedagógico, antropológico, etnológico, de denuncia, propagandístico, de reportaje, de investigación social, de reflexión, de autor, entre otros<sup>12</sup>; y ello, puede confundir puesto que cada campo del conocimiento que detenta tal o cual apellido establece sus manifiestos y valores éticos de producción. Y luego no es tan claro que estos apellidos se defienden en momentos históricos identificables y por disciplinas específicas, por ejemplo, que si existe el llamado documental “etnográfico” es porque se ampara en el supuesto uso del documental para el conocimiento etnográfico lo que significará un apego a modos específicos de investigación y de presentación de ella.

Contrapongo el uso pedagógico-ilustrativo del que fue objeto el cine durante mi formación (y en la de muchos otros) y ese otro sentido tajantemente comprometido (socialmente) con una forma de analizar los hechos sociales y exponerlos para su debate a un público de gente común, pero también de especialistas. Entre estas dos modalidades existen diversos “usos del documental”, y por supuesto, distintas definiciones teóricas sobre su elaboración y algunas propuestas de análisis. La contraposición arroja, por el momento, ciertas conclusiones: como que el cine (en general) puede ser utilitario en cuanto sirve para ilustrar, ejemplificar, corroborar una idea, etc.; el cine es una visión del mundo, se elabora desde un punto de vista en el que convergen las ideas del equipo realizador y

---

<sup>12</sup> Ver una división del cine documental por temáticas en Romaguera Ramió, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico*, Ed. De la torre, España, 1999; un ejemplo de división genérica por disciplinas de investigación social se encuentra en Heusch, Luc D, *Cine y ciencias Sociales*, Ed. CUEC-UNAM, Material didáctico de uso interno, México, 1988; por otra parte véase una propuesta de división del documental por formas narrativa y modalidades de investigación en Mendoza, Oscar. *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. UNAM-CUEC, México, 2008.

la entidad productora (institucional o privada); y que el cine es una construcción de discurso, en cuanto es una argumentación sistematizada en donde las imágenes, sonidos, recursos de información, etc., se ordenan para comunicar un pensamiento, por lo que se sujetan a un acomodo temporal y espacial para tal efecto.

Hasta este momento, los anteriores enunciados no son más que suposiciones y pueden caer en las obviedades, por lo que me resulta necesario dedicar este capítulo a una reflexión sobre lo que es el cine documental. Sin embargo, de todos los campos del conocimiento y los subtemas que se desprenden de esta práctica humana, me contendré únicamente en su relación con lo real y las formas de esta relación, para finalmente proponer y discutir una postura sobre su estudio. Las motivaciones de esta delimitación dirigen la mirada al asunto que considero lo más general y primigenio en el estudio del cine documental en general: si este tipo de producción fílmica se puede proponer (y si se ha propuesto anteriormente) como forma de conocimiento del mundo ¿cuál es su relación con éste?, y del desarrollo de esta relación, creo necesario tomar como principio su carácter de *imagen fotográfica*. Una reflexión que comience por este asunto puede ayudarnos en la difícil tarea de no dejar nada a la obviedad, premisa indispensable para la comprensión de un quehacer humano que se rige por un consenso, históricamente determinado, de lectura. Es decir, que tanto el papel del cine documental en la vida del hombre como su definición teórica son parte de un proceso histórico que tiene su génesis en la invención de lo “fotográfico”, y por lo mismo es un origen con viejos antecedentes emparentados con formas específicas de proponer una relación con el mundo.

El ejemplo de *Romper el cerco* me ha permitido también problematizar el objeto de estudio de esta tesis: el documental *¡Muerte al invasor!* Me ayuda a vislumbrar que se deben realizar las preguntas acordes para la época de producción, los primeros años del gobierno revolucionario cubano, y tomar las precauciones necesarias para entender que las concepciones del mundo cambian, pero que

tenemos la capacidad de entenderlas si aprendemos a situarnos mediante la interpretación histórica en otros contextos sociales.

El capítulo se divide en dos partes, la primera responde a la pregunta sobre cómo se ha construido la relación del cine documental con el mundo. Primero, a partir de lo propuesto por Philippe Dubois<sup>13</sup> sobre la imagen fotográfica expondremos el desarrollo histórico de lo “fotográfico”, después presentaré unas definiciones representativas sobre la producción fílmica bajo el rubro de Documental, para finalmente valorar el carácter “documental” del mismo. Es necesario advertir que la discusión comienza con lo que se dijo en el siglo XIX de la fotografía fija, para después exponer cómo estos discursos persisten en lo referente al cine documental contemporáneo. En un principio, pensé que lo dicho para la fotografía fija era solo un ejemplo que podía *traducirse* al cine, sin embargo, el cine y la fotografía no son cosas separadas, el cine hereda concepciones sobre su capacidad de captar lo real. Sus especificidades las iremos desarrollando a lo largo de la primera parte.

La segunda sección es una propuesta de trabajo de investigación social con filmes de carácter documental, por lo que expongo una visión transdisciplinar que recupera términos, teorías y experiencias desde distintos campos del conocimiento.

## LA IMAGEN FOTOGRAFICA

La visión de la imagen como copia del mundo proviene según Lourdes Roca<sup>14</sup> del propio origen de la palabra; la primera definición del diccionario en línea de la Real Academia española (vigésima segunda edición) le define como *Figura, representación, semejanza y apariencia de algo*. No así la definición para imagen

---

<sup>13</sup> Dubois, Phillippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Ediciones Paidós, 1986 [1983] Trad. Graziella Baravalle

<sup>14</sup> Roca, Lourdes. “La imagen como Fuente: una construcción de la investigación social” en *Revista Razón y palabra*, Número 37, Febrero-marzo, 2004 ,México , Instituto Tecnológico de Monterrey, Estado de México [<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n37/lroca.html>]. Consultado el 2 febrero 2009.

óptica, *imagen real: Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él*<sup>15</sup>.

*Representación versus Reproducción.* La creación de imágenes mediante instrumentos ópticos se desliga de la intervención humana en la segunda definición, podemos decir que es una percepción generalizada de la construcción de imágenes. La dificultad de entenderle como algo más, *como resultado de la construcción de la percepción, selección, registro, interpretación y resignificación de lo que nos rodea y lo que experimentamos*<sup>16</sup> es una construcción histórica. Esto no niega el deseo humano por desarrollar tecnología más eficaz en la reproducción de imágenes para su uso en la llamada “investigación científica”, sin embargo, no podemos dejar de lado los usos de la imagen y los procesos de producción. Bill Nichols afirma en su texto sobre la representación de la realidad que:

“Existe, sin duda alguna, un nexo característico entre una imagen fotográfica y aquello que registra. Da la impresión de que algo de la propia realidad atraviesa la lente y queda incrustado en la emulsión fotográfica”<sup>17</sup>

El nexo del que habla Nichols es aquello que nos hace hablar de la relación de la imagen fotográfica y la realidad misma. El presente trabajo no tiene como objetivo estudiar la transformación de la percepción de este nexo, baste mencionar que en un principio la fotografía se presentó como la realidad misma, la posibilidad de objetivar la mirada. La imagen da cuenta de lo que estuvo ahí para ser registrado a la vez que da cuenta de los procesos técnicos y mentales para su elaboración;

---

<sup>15</sup> Diccionario de la Real Academia Española.

[[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=imagen](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=imagen)] Consultado el 30 octubre de 2009.

<sup>16</sup> Roca, Lourdes, *Ídem*.

<sup>17</sup> Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, España, 1997 [1991] trad. Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte, p.33.

pensar ahora que el registro fotográfico es copia fiel de la realidad sería negar estos índices del mundo pues lo que ofrecen es una evidencia de presencia.

Philippe Dubois propone en su libro *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, una reflexión sobre el desarrollo de las concepciones de la fotografía a partir del estudio de tres teorías epistemológicas que abordan la cuestión del realismo y del valor documental de ella.<sup>18</sup>

La fotografía como verosimilitud: esta posición ve a la foto como una reproducción mimética de lo real, las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad se recubren y se superponen exactamente según su perspectiva, la foto es vista como espejo del mundo, es un *ícono* (como la pintura o los dibujos). Como espejo de lo real, se trata del primer discurso sobre la fotografía, la discusión que se plantea en el siglo XIX, se entiende así por el papel que se le otorga desde las prácticas artísticas por un lado y desde la llamada científicidad por el otro. La concepción general, bastante común, la define como una imitación, y la más perfecta de la realidad.

“Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma *automática, objetiva, casi natural* (según las únicas leyes de la óptica y de la química)”<sup>19</sup>.

Dentro de los discursos del siglo XIX, el de Charles Baudelaire (*Le public moderne et la photographie*) es representativo:

“es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura [...] que sea, en fin, la secretaria y el archivote quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta; hasta ahí, no hay nada mejor. Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros las

---

<sup>18</sup> Dubois, Phillippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Ediciones Paidós, 1986 [1983]. Trad. Graziella Baravalle, p. 51.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22.

estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria; entonces se le agradecerá y aplaudirá”<sup>20</sup>.

Picasso refuerza en 1939 desde la óptica artística la anterior afirmación:

“¿Por qué el artista habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una máquina fotográfica? ¿Sería absurdo, verdad? La fotografía ha llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso de tema”<sup>21</sup>.

Para Dubois<sup>22</sup> la repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario. Por lo que afirma que: “Esta bipartición oculta claramente una oposición entre la técnica, por una parte, y la actividad humana, por otra”<sup>23</sup>. La segunda postura denuncia esa facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Toda imagen es analizada como una interpretación/transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. La foto es vista como un conjunto de códigos, un *símbolo* (como los sistemas lingüísticos).

En el siglo XX este discurso se impone, tres perspectivas metodológicas se suman a la reflexión. Primero, la estructuralista denuncia el efecto de realidad, Dubois menciona los trabajos de Christian Metz (*Essais sur la signification du cinema* 1968), Umberto Eco (*Sémiologie des messages visuels*, 1970), Roland Barthes (*Rhetorique de l'image*, 1964), René Lindekens (*Eléments pour une sémiotique de la photographie*, 1971, Grupo  $\mu$  (Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinkenberg, Philippe Menguet: *La Chafetière est sur la table...*, *Eléments pour une rhétorique de l'image* 1976, entre otros). Pensamiento que ya se venía desarrollando por otros tres campos del saber: la teoría de la imagen

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 27.

inspirada en la psicología de la percepción, muy anterior al estructuralismo francés de los años 65; Dubois reconoce en Arnheim y Kracauer a figuras representativas de este discurso; después están los estudios ideológicos (Damicsh, Bourdieu, Boudry y *Cahiers du Cinema*); y desde la antropología, los usos para la investigación de la fotografía, entendida como registro utilizable para su interpretación. Dubois ejemplifica a la corriente de los estudios de la percepción con los escritos de Rudolf Arnheim, en específico su libro *Films as Art* (University of California Press, 1957), ahí se propone una enumeración sintética de esta visión sobre las carencias que la imagen fotográfica presenta respecto de lo real:

“ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación, la fotografía reduce por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y, por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro; por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual (a veces sonora en el caso del cine sonoro), con exclusión de toda otra sensación, olfativa o táctil. [...] Como se ve, esta deconstrucción del realismo fotográfico está basada totalmente en una observación de la técnica fotográfica y de sus efectos perceptivos”<sup>24</sup>

Mucho más radicales y comprometidos, llegan después los estudios ideológicos, que discutirán la pretendida neutralidad de la cámara oscura y la pseudo-objetividad de la imagen fotográfica. Pierre Bourdieu en su *Un art moyen* afirma que:

“De hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; éstas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano. Dicho de otra forma la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 35.

negro y le blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados *realistas* y *objetivos*”<sup>25</sup>

La tercera visión señala un retorno hacia el referente, pero liberado de la obsesión del ilusionismo mimético. La imagen fotográfica se concibe inherente de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. Dubois retoma la terminología de Ch. S. Peirce para explicar que la foto es ante todo un *Index*, solo después puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo). Esta última concepción:

“ [...]implica que la imagen indicial está dotada de un *valor absolutamente singular, o particular*, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: la huella de *una* realidad”<sup>26</sup>

El cine es partícipe de los anteriores discursos desde su surgimiento, tampoco se trata de posturas limitadas cronológicamente, el hecho de presentar una primero y otra después no implica que estemos ante un desarrollo del pensamiento “hacia adelante” o progresista. Simplemente que en ciertos momentos históricos unas posturas se imponen sobre otras, y por supuesto, en círculos del conocimiento específico. La búsqueda por perfeccionar los instrumentos de registro de imágenes fotográficas en movimiento que culminan con el invento de los hermanos Lumiere, - el proyector y la cámara cinematográfica-, presentado públicamente el 28 de diciembre de 1898 se entiende desde esta óptica. Por supuesto que se había inventado otro lenguaje y otras estructuras de comunicación, pero ellas se fundan en su calidad de imagen fotográfica; la ilusión de movimiento producto de la persistencia retiniana nos conduce a otras discusiones, a argumentaciones

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 43.

construidas de distinta forma que la simple fotografía fija, por ello es útil esta última categoría.

La visión de Carlo Ginzburg sobre lo *indicial* completa la reflexión. El siguiente párrafo resume de alguna manera la idea sobre la construcción de las fuentes:

“La envoltura ideológica, es decir aquello que una película quiere decir, es ciertamente otra fuente. Pero los historiadores están acostumbrados cada vez más, como lo escribió Bloch en su incompleto libro publicado póstumamente y titulado *Apología para la Historia o el Oficio de Historiador*, a tratar de aprehender aquello que las fuentes nos dicen sin quererlo decir, a revisar las fuentes a contrapelo, a tratar de extraer de las fuentes, cosas que van mucho más allá de sus intenciones [...] Este juego de leer las fuentes a contrapelo, en contra de la intención de quien las ha redactado, es válido creo yo también para el cine [...] Porque ¿qué cosa nos llega *no obstante* esas intenciones?”<sup>27</sup>.

Aquello que “nos llega no obstante esas intenciones” de quien ha redactado (o filmado) las fuentes puede ser (y debe ser) objeto de análisis dentro de la investigación social. La postura que expone Dubois sobre una relación específica de la fotografía con lo fotografiado, se ha definido como sustantivo: el índice. Ahora bien, Carlo Ginzburg pone a discusión lo *indicial* como verbo,<sup>28</sup> como práctica del investigador, un hacerse del sustantivo.

Pero el cine no es sólo huella de lo que ha sido, es también la elaboración de un relato complejo desde un presente, que parte de ese carácter *indicial*. Hasta este momento nos hemos referido por igual a la imagen fotográfica, tanto fija como del cine, sin tocar el tema de la ficción y la no ficción. Las dos grandes categorías del cine: documental y ficción se contextualizan en las posturas que hasta aquí hemos presentado. La producción de cine de tipo documental se ha hecho nombrar: *discurso de lo real* por lo que se vive, produce y recrea con un pacto de lectura similar al de la fotografía periodística. Cuando hablo de pacto de lectura me refiero a

---

<sup>27</sup> Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, p.203.

<sup>28</sup> Ginzburg expone el desarrollo del paradigma *indiciario* como epistemología en los capítulos 3 y 4 de su libro *Tentativas* (2003), nombrados *Huellas*, *Raíces de un paradigma indiciario*, e *Intervención sobre el “paradigma indiciario”* respectivamente.

la complicidad entre el espectador de la obra y el realizador a través no solo de la obra misma, si no de un consenso sobre lo que significa “lo documental” en la imagen fotográfica. John Mraz ejemplifica al respecto:

“La credibilidad documental se basa en la creencia de la no-intervención en el arte fotográfico, y su lenguaje se estructura dentro de “códigos de objetividad” que ocultan el efecto causado por la presencia del fotoperiodista”<sup>29</sup>

Es decir que desde distintas posturas de lo fotográfico: como espejo del mundo, como interpretación del mundo y como huella del mundo, se han establecido formas de producción del discurso comprometidas con tal o cual visión de las posibilidades de “captar”, “interpretar”, “registrar”, “revelar”, o “reconocer” el mundo con la tecnologías fotográficas. Y por lo tanto se han establecido modos de lectura acordes a las formas de producción, o lo que también podríamos llamar *estructura formal*.

El cine documental es una forma muy específica de realización cinematográfica, que ha establecido sus propias tradiciones y consensos respecto a las formas en que se le permite relacionarse con el mundo. Otros discursos similares como los de la publicidad y el periodismo producen una realidad social por medio de discursos de lo real y no a través del discurso de la ficción. Como afirma Bill Nichols: “Los documentales [...] son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos sintácticos y las estratagemas retóricas a través de los que placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible”<sup>30</sup>.

Esta realidad que nos ofrece el documental es distinta a la ofrecida por los discursos de la imagen fija tanto en el periodismo como en la publicidad y, aunque comparten mecanismos de credibilidad, *el nexa entre imagen y objeto no certificará*

---

<sup>29</sup> 3.Mraz, John. ¿Qué tiene de documental la fotografía? En Zonezero , trad. Ari Bartra [http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html].

<sup>30</sup> Nichols, Bill, *La representación de la realidad...*, p. 39.

*el estatus histórico del objeto ni la credibilidad de un argumento*<sup>31</sup>, y finalmente todo ello puede estar expresando una realidad y podrían convertirse en fuentes para la historia.

El término “documental” aplicado al cine se utiliza hasta 1966, cuando John Grierson (documentalista y director de la Empire Marketing Board Film Unit) califica el largometraje *Moana* rodado por Robert Flaherty en 1926<sup>32</sup>, señalando que los documentales son un *tratamiento creativo de la realidad*<sup>33</sup>, en donde el documental *fotografía historias verdaderas con historias en vivo [...], el actor nativo y las escenas originales son la mejor pauta para una interpretación del mundo moderno a través de la pantalla [y] los materiales e historias tomadas al azar pueden ser mejores que un hecho actuado, la espontaneidad tiene valor en pantalla*<sup>34</sup>. El argumento tiene su contexto en la antropología que veía en el cine una herramienta para la investigación, sobre todo por encontrar en él irremplazable capacidad de registro, como su cuaderno de notas de campo.

Pero que no nos parezca absurdo hablar de documental en cuanto a las obras fílmicas anteriores a esa fecha; el nombre vino a delimitar lo que se oponía a la ficción y que se venía realizando desde principios del cine. *El Hombre de la cámara* de Dziga Vertov terminado en 1929 contiene la siguiente advertencia preliminar:

“Para la atención de los espectadores: este filme representa un experimento en la comunicación cinemática de los eventos visibles sin la mediación de intertítulos (una película sin intertítulos), sin un escenario (una película sin escenario), sin la intervención de elementos teatrales (set, actores, etc.). Este trabajo experimental intenta crear una verdad absoluta e internacional sobre

---

<sup>31</sup> Nichols, Bill, *Íbid.*, p.34.

<sup>32</sup> Paniagua Ramírez, Karla, *El documental como crisol: Análisis de tres clásicos por una Antropología de la imagen*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS, México, 2007, p.21.

<sup>33</sup> John Grierson citado por Richard Meran Barsam en “Definición de películas de no-ficción” en *Principios del cine documental*, 1990, p. 84.

<sup>34</sup> Paniagua, Karla, *El documental como crisol...*, p.21-22.

el lenguaje del cine, basada en su separación total del lenguaje del teatro y la literatura”<sup>35</sup>.

Por lo tanto la definición del cine documental que busco se refiere a la forma del cine que *se hace llamar* documental, es decir ese cine que se realiza pensando en una relación específica con el mundo, una relación con la verdad y lo real, si se quiere; y que en ese pensar hacerlo se construye lo que se considera documental.

Una definición conservadora asumiría que la diferencia entre el cine de ficción y el documental radica en el control que tiene el realizador o director respecto a la producción, ya que el segundo trabaja directamente con material de la realidad. Julio García Espinosa hace una clasificación de los tipos de producción del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), en donde el documental aparece así: “un film es de carácter documental cuando el peso del material extraído directamente de la realidad, no obstante su reelaboración artística, es mayor que el del material reconstruido”<sup>36</sup>. Esta definición es ambigua puesto que la imagen del cine de ficción es también registro y huella de la realidad, el editor de ficción también trabaja con material de la realidad: el negativo en celuloide, que pudo haber sido utilizado bajo el nombre de documental o ficción. Por lo que la simple filmación de sucesos sin actuar no define del todo a nuestro objeto de estudio. Bill Nichols argumenta que la estructura paradigmática del documental implica la:

“invocación de una lógica documental; la dependencia de las pruebas; el montaje probatorio y la construcción de un argumento; la primacía de la banda sonora en general, el comentario, los testimonios y las narraciones en concreto; y la naturaleza y función históricas de los diferentes modos de producción documental pueden simularse dentro de un marco narrativo/de ficción [...] La marca distintiva del documental puede ser menos intrínseca al

---

<sup>35</sup> *El hombre de la cámara (Cheloveks Kinoapparatn), Dizga Vertov, Unión Soviética, 1929, 69 mins.*

<sup>36</sup> García Espinosa, Julio. “El cine documental Cubano” en Álvarez Santiago, et al. *Cine y Revolución* Ed. Fontamara, Barcelona 1975, p. 122.

texto que la función de los supuestos y asignados al proceso de visionado del texto”<sup>37</sup>

Por lo que la sola palabra “documental” como sustantivo no implica directamente su función como adjetivo. Pienso que en ello radica parte de la problemática de incorporarlo como fuente para la investigación social, pues las discusiones se permean de la confusión del significado nominativo de la misma palabra. Lo que se propondría entonces sería tener clara la función verbal con la que se le utiliza y así entonces tal vez volver a preguntar ¿Qué tiene de documental el documental?

## PROCEDIMIENTOS DE COMPROMISO RETÓRICO

Bill Nichols remarca que lo distintivo del documental son los juicios puestos en las formas de ver la obra, no dejemos de lado que esta *invocación de una lógica documental* deviene en el uso de elementos probatorios como son: la entrevista, la cartografía, la hemerografía, la animación, los intertítulos, los comentarios con voz en *off*, los registros fonográficos, entre otros. Todo esto sobre la base de pensar al medio fotográfico con ciertas capacidades que permitirían tanto el uso de los elementos probatorios como la subsecuente invocación de *lo documental*. Pero ni la sola invocación nos define todo ni el sólo uso de elementos probatorios; ante lo que estamos, entonces, es que la invocación de una obra “documental” (entendido como un término que especifica una relación y una postura frente a la verdad, lo real y el mundo) determina los mecanismos de argumentación del filme (elaboración del texto), organizado para la lectura que se espera del lector.

A esta elaboración se le puede llamar *pacto de lectura*, que es una comunicación que se establece entre un narrador y el lector implícito<sup>38</sup>. Es decir, mediante una serie de mecanismos de escritura se configura un destinatario

---

<sup>37</sup> Nichols, Bill, *La representación de la realidad...*, p.54-55.

<sup>38</sup> Neira, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Ed. Arco Libros, España, 2003, p. 58.

imaginario que sabrá leer la obra de una manera específica, y le nombrará documental, y sabrá a que atenerse cuando se le presente; o bien podemos hablar de un conjunto de *procedimientos de compromiso retórico*<sup>39</sup> que nos inducen a celebrar el pacto.

En la definición que propone Nichols intervienen tres perspectivas que no se excluyen entre sí, la del autor, la del texto (la película documental) y la del espectador.

1. Perspectiva del autor. La definición inicial de García Espinosa revela la tendencia a hablar de la realización documental en cuestiones de niveles de control, trabajar con *material extraído directamente de la realidad* tiene las implicaciones de la casualidad y el azar. Sin embargo, nos hallamos frente a la actividad de hacer que las cosas parezcan *ellas mismas* (recordemos los discursos de la fotografía del siglo XIX) lo que:

“requeriría de una sofisticada forma de no intervención que, como las técnicas de observación participativa o como el trabajo de campo sociológico y antropológico en general, ejercía una demanda considerable sobre el realizador para que éste ejerciera un tipo de control que en buena medida pasara desapercibido”<sup>40</sup>.

Un estudio sobre el control del autor requiere de entender las relaciones entre el realizador y el sujeto: poder, jerarquía, conocimiento; formas de patrocinio o consentimiento: quién distribuye el material y con qué fin, entre otras cosas.

Otro aspecto desde esta perspectiva es que los miembros del gremio se definen a sí mismos, comparten el objetivo común, elegido a voluntad y título propios de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios, lo que los hace compartir un lenguaje común acorde a la naturaleza de su objetivo primordial, *llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo*

---

<sup>39</sup> Nichols, Bill, *La representación de la realidad...*, p.56-57.

<sup>40</sup> Nichols, Bill, *Íbid.*, p.43.

*histórico, surgirán y se verán enfrentados diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades*<sup>41</sup>.

Ello redonda tangiblemente en la existencia de publicaciones, asociaciones y festivales de documentalistas tanto *International Documentary Association* o el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC); publicaciones como *The independent* o *Cine Cubano*; festivales como Mannheim Documentary Festival o el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano; entre otros.

2. Perspectiva del texto. En una definición abierta, el texto del documental comparte un patrón de organización, que generalmente es la exposición de un tema, la presentación de antecedentes, un examen desde una perspectiva actual utilizando varios puntos de vista, lo que llevaría a una conclusión o las vías de esa conclusión.

Cada película establece su estructura interna, es decir la razón de ser de sus elementos dentro de la argumentación. Su configuración responde a una representación y razonamiento del mundo histórico. Es necesario advertir que Nichols establece la argumentación para el documental y la narración para la ficción. Los elementos narrativos del texto documental se establecen como pruebas de un argumento y no como elementos de una trama.<sup>42</sup> Más adelante ahondaremos en la definición de los tipos de pruebas del documental para evaluar la pertinencia de su identificación y estudio.

3. Perspectiva del espectador. Ver un documental se rige por supuestos y expectativas que desarrollan los espectadores para la comprensión e interpretación de la argumentación. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo, tanto en la experiencia de conocimiento del mundo como la experiencia en el visionado de documentales; y en el propio texto.<sup>43</sup> Aprendemos a leer ciertas imágenes y argumentos como *discursos serios*, como discursos de autoridad, por lo que nuestra experiencia con ellos nos lleva a inferir que las imágenes y sonidos que

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.55.

nos presenta el documental provienen del mundo histórico. Nosotros los espectadores también participamos de los distintos modos de entender a la imagen fotográfica y al discurso del cine llamado documental.

Finalmente, para una conceptualización se deben tomar en cuenta los elementos hasta aquí mencionados sobre lo fotográfico y sus discursos para entender el documental como una construcción compleja basada en un consenso de argumentación y presentación de la información. Y en cuanto discurso, las especificidades de análisis se explicarían además por el lenguaje cinematográfico.

¿Qué hay finalmente? He recorrido algunas de las posturas sobre lo fotográfico, con el objetivo de encontrar el origen de lo que parecería una obviedad: la capacidad del cine de dar cuenta de lo que filma. Ahora puedo concluir que las definiciones del cine documental han participado de esas visiones; fue útil también dejar claro que la relación de lo fotográfico con su referente existe pero que también se crea un mundo alrededor de esa cuestión. Y el cine documental se mueve entre esos dos campos del acto fílmico, entre ser indicio de lo sucedido en cuanto imagen fotográfica y dar cuenta de su elaboración física y argumental. Por último, más que proponer una definición he tratado de exponer algunas líneas de identificación para poder siquiera comenzar un análisis del documental *¡Muerte al invasor!*; y lo que subyace a ello es el querer hacer del cine documental una fuente documental. Es decir, que este cine no podrá ofrecer mucho a los investigadores de lo social solo por su conflictivo apellido, habremos de desarrollar metodologías y teorías al respecto.

## **II. LA INVESTIGACIÓN SOCIAL CON IMÁGENES EN MOVIMIENTO (CINE DOCUMENTAL)**

### **DE REGISTRO VISUAL A FUENTE DE INVESTIGACIÓN**

La diferencia entre concebir el documental como registro visual y trabajarlo como fuente de investigación radica en querer comprender la forma en que es producido y preguntarse quién fue el autor del registro; pero también preguntarse

por la construcción misma de la imagen fotográfica y las teorías que el realizador lleva a la práctica de manera consciente o inconsciente. Y esto es una advertencia muy compleja, no se trata únicamente de tomar medidas precautorias frente al discurso que se nos muestra, sino de revelarlo y concebirlo como un todo en conjunto con el acto de registrar y de construir sentido, desde la investigación, la filmación, la edición y la difusión. Por ese camino llegaremos a saber que en el cine pocas veces podremos hablar de una sola persona, por lo que preguntarnos por el productor de la obra, las formas de exhibición, la estructura de la argumentación y el contexto de producción toman el valor que se le exigiría a cualquier documento, o al menos así debería serlo.

Pero seamos sinceros, los registros fotográficos nos interesan en un principio por su *carácter informativo* en cuanto captan huellas del mundo, pero también debe interesar develar su construcción social y su uso historiográfico. Los hechos de la historia no llegan en estado puro, siempre hay un intermediario quien los interpreta y como con cualquier documento es necesario realizar un análisis documental de las imágenes, *el reto es aprender qué puede ser comprendido a partir de la misma imagen y qué deber ser obtenido a partir de materiales documentales relacionados,*<sup>44</sup> para realizar esa compleja tarea de comprender el mundo. Los materiales audiovisuales llamados documentales se volverán documentos en el proceso de analizarlos y utilizarlos junto/ al lado/también/en conjunto con otras fuentes escritas, orales y visuales.

Se debe considerar al documental como un sustantivo concreto y no perder de vista su especificidad en el mundo:

“Si tomamos la fotografía como artefacto social, como producto resultante de una ampliación tecnológica mediada por el sujeto que registra desde una cultura, desde una praxis social de una época, coincidiremos en que sólo podemos llegar al significado holístico de la fotografía si la consideramos por

---

<sup>44</sup> Roca, Lourdes, *La imagen como Fuente: una construcción de la investigación social. op. cit.*

sí misma como documento/artefacto, interpretamos su contenido y comprendemos la intención del fotógrafo”<sup>45</sup>.

El campo de estudio es amplio, habrá que contar con competencias complejas de análisis documental; el conocimiento de los archivos audiovisuales es indispensable para el trabajo del investigador social, porque esos materiales pueden ser incorporados en la investigación y no únicamente por su carácter como obras de arte, o por su especificidad formal.

El proyecto de documentación del acervo de documental en video del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Dr. José Ma. Luis Mora, localizado en la Ciudad de México, es un esfuerzo que servirá para demostrar esta posibilidad, por el momento es un ejemplo para las premisas que aquí exponemos. Así también las investigaciones que se han desarrollado recientemente, por mencionar algunos están los trabajos de Tomás Pérez Vejo, Ottmar Ette y Enrique Camacho.<sup>46</sup> O bien las investigaciones de tesis como la de Juan Rafael Reynaga *La Revolución Cubana a través de la revista Política en México: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*, posteriormente publicada por la UNAM y la UAEM en 2007; y la tesis de Claudia Ivette Damián Guillén sobre la visión somocista de César Augusto Sandino. *La imagen de Sandino y los combatientes sandinistas a través del discurso somocista en “El verdadero Sandino o el calvario de las Segovias”* desde los Estudios Latinoamericanos. Hay que reconocer que no se trata de propuestas de estudios

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> Véase Pérez Vejo, Tomás “El Caribe en el imaginario español: del fin del antiguo régimen a la restauración”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 55, Instituto Mora, enero-abril 2003; Ette, Ottmar, “Imagen y poder –poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”, en Ette, Ottmar y Titus Heyderrich (eds), *José Martí 1895/1995*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994; Camacho Navarro, Enrique, *El Rebelde Contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, Ed. Edere/UNAM, México, 2006; Camacho Navarro, Enrique, *Los usos de Sandino*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 1991.

culturales a secas, sino de propuestas complejas por comprender procesos sociales amplios de América Latina<sup>47</sup>.

A continuación describiré brevemente algunas posturas sobre el trabajo con imágenes, teniendo como eje la metodología del trabajo de catalogación de producciones de cine documental que he realizado como becaria CONACYT en el LAIS, trabajo que se rige por los objetivos de servir a la investigación social y construir una metodología que esté basada en el reconocimiento del material por su forma de producción, distribución y el análisis de la estructura de argumentación. Creo conveniente incorporar este apartado porque la propia tarea de catalogar materiales audiovisuales para su posterior consulta pública, no solo de las obras sino de la información asociada, me ha orillado a pensar en las formas en que los documentales pueden analizarse y por tanto la sistematización de la información que podría ayudar a ello. Aclaro que me incorporé a un camino ya andado en el LAIS, un trabajo continuo que empezaron los compañeros en el año 2000.

## DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN SOCIAL

He buscado lo *documental* del documental mirando a un horizonte, en el que si bien influye su valor nominativo es solo el comienzo de una construcción histórica que me importa en cuanto es una representación que ha sido y que hace mundo, y porque tiene la capacidad de dar cuenta de éste por su carácter indicial.

---

<sup>47</sup> En este asunto difiero del latinoamericanista César A. Valdez quien hablando de las líneas de investigación y la formación académica en la carrera de Estudios Latinoamericanos de la UNAM afirma que: “son muy pocos los estudiantes interesados en los problemas económicos de la región, mientras que una mayoría está más interesada en los estudios culturales, que en lo social o lo político, y no se diga el profundo “aburrimiento” frente a lo económico”,(Valdez, César A. “¿Qué fuimos, qué somos, a dónde vamos?. Reflexiones a propósito del ensayo De memoria y de historia de los estudios latinoamericanos, de Ignacio Sosa” en *Barlovento. Revista Crítica Latinoamericana*, Año 2, No. 2, otoño-invierno, México, 2009, p.229.). Como si estudiar “asuntos culturales” fuera cosa poca apartada del interés por conocer y transformar América Latina, y sobretodo, como si ello se aislara de una comprensión integral de la región, que no niego que también existen investigaciones así; y como si las transformaciones sociales y económicas fueran asunto intangible que no tiene su referente en transformaciones culturales, las cuales, solo debieran estudiarse desde diplomados vespertinos para señoras de la Casa Lamm. Pero finalmente Valdez es presa de algo que él mismo crítica, el descredito entre disciplinas que se ejercen dentro del Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras.

Una definición desde la investigación social problematizaría la construcción del pacto de lectura, es decir las fuentes que utiliza el autor (realizador) para validar su argumento y los recursos para hacer que así aparezcan. Parte de esta propuesta es planteada por Bill Nichols en *La representación de la realidad (1997)[1991]* y por Oscar Mendoza en *La invención de la verdad (2008)*, sin embargo, yo he conocido esta identificación de la estructura de los documentales en la práctica de documentación del Acervo de Documental en Video del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora.

La documentación se ocupa del documento como objeto y como contenido o información y en el caso de la imagen fotográfica (fija), tanto o más que los documentos textuales. En cuanto a objeto se realizaría un análisis morfológico: soporte, formato, tipo de imagen, óptica, calidad técnica, enfoque del tema y estructura formal (ángulo de la toma, nivel de la toma, encuadre); el análisis del contenido conlleva a la identificación de información de los objetos representados: personas, lugares, objetos, acciones, situaciones, contexto, etc.

La propuesta parte de la correcta documentación de los materiales, en este caso cine documental en video. Después de lo planteado en el anterior apartado, podremos ir reflexionando acerca de las especificidades de la imagen en movimiento, lo que sugiere otras categorías de análisis y otras formas de interpretación.

Alejandra Padilla Pola, en su tesis de licenciatura,<sup>48</sup> hace una comparación de los distintos enfoques de la metodología de investigación con imágenes, las propuestas parten de distintas disciplinas y especialidades como la historia del arte, comunicación, psicología cognitiva y la documentación archivística<sup>49</sup>, Padilla

---

<sup>48</sup> Padilla, Alejandra, *A través de la mirada. La fotografía como fuente para la investigación social: Mixcoac y San Pedro de los Pinos, 1920-1940*. Tesis de licenciatura, UNAM, México, 2007.

<sup>49</sup> También puede serlo desde la perspectiva histórica de los Estudios Latinoamericanos, que sería resultado de la transdisciplinariedad enfocada a construir un objeto de estudio integral. Es tan importante el contexto de producción particular como las formas de distribución internacionales, el resultado visible es producto de una decisión personal que no solo se estudia desde el genio individual.

expone tres enfoques representativos<sup>50</sup>. Uno es desde la Historia del Arte, la cual considera el análisis de los temas y la reconstrucción de los procesos de producción (escuelas, estilos), también incluye un corpus imagético, lo que significa el análisis de la imagen dentro de un conjunto de imágenes similares (temática, contemporaneidad, técnica, autor, etc.), el contexto histórico y las tradiciones en los sistemas de información. Otro surge desde los modelos lingüísticos o estructuralistas, los cuales parten de la idea de que una imagen es un texto que se lee, portador de un sistema de signos, y puede ser decodificado mediante el análisis de su forma y contenido.<sup>51</sup> En tercer lugar el enfoque desde la archivística, que se preocupa permanentemente por la conservación del documento como objeto y desarrolla una metodología del vocabulario restringido para la identificación de información de los objetos visuales.

La investigación social con imágenes se funda en la capacidad de obtener información de elementos no textuales y su relación con los textos que la acompañan, por tanto se plantea la necesidad de contar con un método de descripción y de interpretación.

El LAIS comenzó (2001) el desarrollo de un manual de catalogación en base a la Norma Internacional General de Descripción Archivística, ISAD (G)<sup>52</sup> por sus siglas en inglés. La norma internacional es una guía general para la documentación archivística que fue elaborada pensando en documentos textuales y es la norma implementada en el Archivo General de la Nación (AGN) en México, por ejemplo. Es importante reconocerla para cualquier investigación documental, sean acervos textuales o no textuales.

La documentación como recurso para el investigador de lo social aparece así como una herramienta indispensable. En mi caso, sin embargo, no me he encontrado

---

<sup>50</sup> Padilla, Alejandra, *Íbid*, p. 130-135.

<sup>51</sup> Ver Neira, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Ed. Arco Libros, España, 2003

<sup>52</sup> La consulta del documento completo puede obtenerse de la página de internet del Archivo General de la Nación, México en [www.agn.gob.mx](http://www.agn.gob.mx).

con un sistema de recuperación de la información de materiales audiovisuales ya dado a este nivel. Por ello propongo la incorporación de esta metodología de documentación en nuestro estudio sobre la representación de la historia cubana en la obra del cubano Santiago Álvarez.

A continuación presentaré unas cuestiones específicas indispensables para complementar el trabajo de interpretación de la información: primero, la identificación de la información en las imágenes audiovisuales, haciendo hincapié en la importancia del texto escrito en el cine documental; y la descripción de la información a partir de la sistematización de ésta.

Desde la perspectiva de la documentación archivística, el análisis permite la ordenación sistemática de información; al ser también objetos tangibles las imágenes no pueden despegarse de un contexto específicamente documental, es decir: lugar de aparición, pie de foto (títulos o créditos en las películas), o material textual complementario, por lo que el estudio de la relación del documento y el contexto es indispensable<sup>53</sup>.

Félix del Valle Gastaminza propone que para entender la dimensión documental de la fotografía es necesario analizar *la relación que establece con la realidad*. Existen tres modos de relación con el mundo según este autor: el modo simbólico, utilización de la imagen como símbolo mágico o religioso; el modo estético, en virtud que está destinada a proporcionar sensaciones específicas al espectador; el modo epistémico, la imagen aporta información de carácter visual sobre el mundo, cuyo conocimiento permite abordar aspectos no visuales. Esta función de conocimiento es significativa en la fotografía documental, en la fotografía de prensa y en la fotografía científica.

Del Valle reconoce que una imagen fotográfica sin texto adjunto es un documento muy difícil de tratar<sup>54</sup>; la imagen puede presentar aspectos de personas,

---

<sup>53</sup> Del Valle Gastaminza, Félix, “La fotografía como objeto desde la perspectiva de análisis documental” en Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes (coords), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005, p. 220.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 222.

objetos, lugares y situaciones de manera clara y unívoca, siempre y cuando el que la contempla sea capaz de reconocerles. Lo que en la fotografía periodística se llama *pie de foto*, puede ser la información que se encuentra en el espacio inferior de las fotografías dentro de las publicaciones, o bien el pie de foto que se le otorga en aras de “documentar la fotografía”. En las películas de carácter documental tenemos textos que cumplen una función similar, se trata de los títulos informativos, ya sea que nos den el nombre del personaje que aparece a cuadro o la narración de un relator. Por tanto, el pie de foto es importante en la trasmisión de significados, tanto nominativos como narrativos.

La palabra escrita (o hablada) en el cine es utilizada para exponer o complementar significados e implicaciones de la imagen. Su papel en la obra audiovisual es producto de una evolución en la historia del documental, es hasta la década de 1950, que se aplica el audio sincrónico, la narración mediante intertítulos es característica de la época anterior<sup>55</sup>.

Esta información puede provenir del realizador como responsable último de la producción o de la distribuidora y constituye parte del mensaje a analizar. Del Valle expone esta condición desde la fotografía documental, por lo que tiene sentido hablar del fotógrafo, de la agencia que emite la fotografía, del medio que la publica, o bien del documentalista. En el cine documental proceden otros mecanismos de producción y difusión, por lo que los agentes involucrados son distintos, sin embargo el peso de estos textos es similar en la interpretación del documento. En este nivel, hablamos de dos tipos de textos, primero aquel dentro del contenido de la obra; y segundo, los textos fuera del filme como son la publicidad o el guión, los cuales se analizan en su carácter de documentación asociada.

La vocación documentalista que se pretende del investigador deviene de la necesidad de conocer a detalle el documento que tenemos en nuestras manos. Pasamos de lector corriente a lector crítico, sin embargo desde el principio quienes

---

<sup>55</sup> Mendoza, Oscar, *La invención de la verdad, Nueve ensayos sobre cine documental*, UNAM-CUEC, México, 2008, p. 73.

nos enfrentamos a las imágenes necesitamos de competencias específicas que Del Valle resume como: *competencia iconográfica* que capta el contenido propio de las formas visuales; *competencia narrativa* para establecer secuencias narrativas; *competencia estética* para analizar los valores compositivos y el posible sentido dramático o representación; *competencia enciclopédica* que se basa en la memoria visual y cultural del lector para identificar personajes y situaciones, contextos y connotaciones; *competencia lingüístico-comunicativa*, se refiere a la capacidad de leer los elementos textuales, es básicamente la capacidad de interpretar los signos de la escritura, por ejemplo, pese a la diferencia de idioma; y *competencia modal*, el lector interpreta espacio y tiempo de la imagen y la sabe situar cronológicamente.

Una de mis preocupaciones en el estudio con documentales es la sistematización de la descripción de las imágenes, para ello es importante reconocer las características de éstas y que se pueden agrupar en atributos biográficos, temáticos y relacionales.<sup>56</sup> Como señalamos en un principio, el análisis se desarrolla en dos niveles: el análisis morfológico y el análisis del contenido documental. El primero se refiere al estudio de los aspectos físicos: soporte, formato, tipo de imagen, óptica, tiempo de exposición, luz, calidad técnica, enfoque del tema y estructura formal (soporte físico, planos fotográficos, ángulos de la toma etc.), para el análisis se habrá de valorar la pertinencia de la incorporación de estos elementos planteados desde la documentación de la fotografía fija. El segundo análisis está orientado a interpretar el contenido de la imagen fotográfica, para ello creo que es también útil una propuesta desde la historia.

Por otra parte Marc Ferro propone que el filme puede analizarse con una perspectiva histórica desde las siguientes categorías<sup>57</sup>:

1. Agente histórico, en la medida en que es un documento que se hizo en un momento determinado.
2. Modos de acción específicos del filme (montaje, lenguaje cinematográfico).

---

<sup>56</sup> Del Valle Gastaminza, Félix, *op.cit.*, p. 228-229.

<sup>57</sup> Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Ed. Gustavo Gili, 1980. (Cinema et histoire. Le cinema agent et source de l'histoire. Paris 1977).P.92.

3. Arma de combate. Como herramienta de las sociedades en que se produce el filme.

4. Lectura histórica de las películas, lectura cinematográfica de las historia. Yo preferiría la palabra “interpretación” en lugar de “lectura” pues no se trata de signos de comunicación unívoca por lo que a lo que aspiramos es a un comprensión y explicación puesto que no esta ahí ya dado nada solo para leerle. Pero finalmente las dos afirmaciones enmarcan la propuesta de un análisis global, lo histórico que se interpreta en una película, es decir la parte de Historia que podemos analizar en las películas, además de las formas en que las películas presentan lo histórico y la Historia; y también su propia historia en cuanto a su carácter de objetos.

El trabajo de Ferro, *Cine e historia* es una compilación de artículos, ya publicados algunos de ellos<sup>58</sup>, sobre la utilidad de la información que ofrecen las películas. Nos interesa particularmente cuando escribe sobre otros filmes que no son de ficción, el les llama “filmes de montaje”, los cuales define como el filme donde se disponen secciones de documentos no montadas; o bien documentos que se hayan rodado pero jamás hayan pasado por un montaje, documentos que reciben la mención de NO UTILIZADOS. El filme de montaje se compone de varios tipos de documentos fílmicos, sin hablar de las secciones compuestas de elementos de origen no cinematográfico (fotografías, dibujos animados, mapas)<sup>59</sup>. Ferro no logra dar una definición acabada de aquello que él no reconoce como ficción, es decir, aquello

---

<sup>58</sup> Ferro ha publicado recientemente un libro más amplio sobre la relación de cine e historia Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Ed. AKAL, España, 2008. Son interesantes sus análisis sobre obras específicas en función de que les entiende como manifestaciones (artísticas) de interpretación del pasado. Por ello se detiene en ficciones en las cuales se busca reconstruir un suceso histórico o bien que éste sirva de escenario para una historia de amor. Para los asuntos de la presente tesis sirve como referencia sobre estudios de historia y cine, desde el enfoque de la representación como recreación. Inclusive maneja el término películas-memoria para acercarse también a las películas de montaje (que pueden ser documentales, noticieros, etc.) aseverando la poca credibilidad que se merecen por tratarse de imágenes creadas al igual que en la ficción. No creo que baste la sola aseveración de esta condición, sino que esta condición es lo que hace falta estudiar desde la historia y la investigación social en general.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 93.

donde participan actores que hacen reconstrucciones, interpretaciones de hechos. A lo que se referirá más adelante se parece mucho más a nuestra definición del documental como argumentación de la realidad. Es útil sin embargo su visión respecto a las formas de interrogación de la imagen. Ferro es primero historiador, por lo que propone una crítica de los documentos utilizados en el filme, la cual se divide en crítica de autenticidad, crítica de identificación<sup>60</sup> y crítica de análisis.

1. Crítica de autenticidad. En esta se deberán analizar las condiciones del rodaje, la presencia de planos-secuencia o al menos de planos muy largos ya que ofrecen un primer indicio que permite apreciar la índole del documento, sin perjuicio del contenido, que se dé a la noción de autenticidad, ángulo de la toma (casi siempre es un solo camarógrafo por noticiero) por lo que no existe el campo y contracampo, la distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano. Con anterioridad a los perfeccionamientos técnicos de los cuarenta y cincuenta, no se puede operar en continuidad mediante un *zoom*, el paso de un plano alejado a un primer plano, ni variar la profundidad de campo, analizar la legibilidad de las imágenes y de iluminación; grado de intensidad de la acción, según Ferro, en un montaje se eliminan los tiempos muertos y finalmente los grados de exposición de la película para determinar si las tomas fueron filmadas por los realizadores o provienen de material de archivo. Las preguntas de Ferro son ¿dónde prevalece la realidad? ¿Es el plano-secuencia sin recorte o en el plano montado que restituye la acción tal cual es? Y no es capaz de proponer una postura al no poner a debate la noción misma de realidad. A nosotros nos interesa encontrar la relación y el sentido de estas elecciones para proponer una interpretación de las representaciones que se realizan con el documental, más allá de la condición de “realidad” como sinónimo de verdadero (que también puede y debe debatirse).

2. Crítica de identificación. Se trata de buscar el origen de un documento, fecharlo, identificar sus personajes y lugares, interpretar el contenido

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 93-114.

3. Crítica de análisis. Se refiere a la interpretación de la estructura interna del material, es un análisis de realización; en cuanto a las entrevistas y comentarios valdría la pena preguntarse por la manera de enfrentar a un personaje con su pasado, la elección de testigos, la representación que tiene el informante y la decisión de utilizar el comentario (*voz en off*); también la valoración de las respuestas (considerar que fueron montadas), otros elementos son la sonorización que incluye las voces de la entrevista, la voz del comentario, el ruido, la música y los silencios.

Como se puede observar, lo que nos ofrece Ferro son unos primeros apuntes respecto al análisis documental que encuentra sentido, yo propongo, si contamos además con una sistematización de la información como la planteada desde la documentación archivística y la implementación de una norma. Lo que es cierto es que Ferro aporta reflexiones interesantísimas respecto a incorporar al cine al estudio de lo social, pues considera que de hecho puede ser una forma de escritura histórica:

“basta con que en lugar de analizar una película con relación al saber tradicional, casi siempre salidos de textos, procedamos al revés. Descubriremos entonces que un libro, al igual que una película, es un “montaje” un conglomerado de documentos seleccionados, citados en su integridad o descompuestos; la puesta en marcha de dicho conglomerado tiene sentido, pero los mismos documentos escritos podrían originar otro conglomerado de distinto sentido [...] la verdad es que al ignorar los procedimientos de escritura del cine y por haberlos practicado apenas, la gente escritora posee una total incultura ante la imagen”<sup>61</sup>.

Sin embargo, creo pertinente que las formas de hacer cine son muy diversas, la investigación previa para la posterior presentación de ésta ya sea en forma de escenificación (ficción), de recreación o bien, de la presentación de los actores reales (no ficción corresponde a distintas selecciones y se adscriben a lo que hemos presentado respecto a su relación con lo real). La situación no suele ser muy simple. Ferro afirma que:

---

<sup>61</sup> Ferro, Marc, *Cine e Historia*, p. 126.

“el noticiero, la película de ficción y la película de propaganda constituían materiales de la misma índole para el historiador”<sup>62</sup>. En lo general es cierto pero cada forma implica formas distintas de producción lo que significa para quien pretenda estudiarlas mecanismos distintos de interpretación. Se trata de pensar una epistemología del cine y en específico para lo que se estudia en esta tesis, del cine documental. Difiero de Ferro cuando afirma que: “hoy, sólo son documentos los noticieros y los reportajes; los films de ficción, el cine, no ejercen el estatuto del saber, son el de lo imaginario; así, no expresarían lo real, sino su representación”<sup>63</sup>. También los primeros son representación y aunque ejercieran el estatuto del saber es esto también una construcción. No se trata tampoco de hacerse el desconfiado de toda filmación, sino de reconocer las interpretaciones que se hacen sobre la realidad, que se diferencian en modos de la ficción y de la no ficción. Ferro defiende el filme de ficción como documento, porque considera que el documento-película (por no llamarle cine documental) ya puede detentar ese estatus, asunto que creo se maneja en el imaginario. Ferro apunta dejando abierta la discusión:

“la película de ficción presenta, anticipándose, a cualquier comparación de fondo, una ventaja práctica sobre el noticiero, sobre el documental: gracias al análisis de las reacciones de la crítica, al estudio de la cantidad el público asistente, a diversas informaciones sobre las condiciones de su producción etc., cabe la posibilidad de entender al menos algunas de las relaciones de la película con la sociedad, cosa que no siempre puede decirse cuando se trata de noticieros o de películas-documento”<sup>64</sup>.

Es verdad, los estudios sobre esos ámbitos respecto del cine documental son pocos o hasta podría decir que inexistentes, lo que se explica por habersele considerado un documento en sí, también por no haber encontrado en ellos campo para la interpretación de las representaciones, asunto ya ensayado con la ficción. Pero si de origen se acepta que son elecciones que se presentan en un lenguaje cinematográfico (diferenciado en parte del de ficción) y que se ostentan como

---

<sup>62</sup> *Ídem.*, p. 41.

<sup>63</sup> *Ídem.*, p. 66.

<sup>64</sup> *Ídem.*, p. 76.

interpretaciones de la realidad, será necesario también considerar la metodología del modelo iconológico, propuesta representada por Erwin Panofsky<sup>65</sup> también defendida, y criticada, por Peter Burke<sup>66</sup>. El cual se entiende a grandes rasgos por tres niveles de análisis que conducen a la descripción preiconográfica, como la identificación de las formas presentes en la imagen como representaciones de objetos naturales, para resolver este nivel bastaría la experiencia de la vida cotidiana y cultura general; el análisis iconográfico como la identificación de temas y conceptos manifestados en imágenes, historias y alegorías, para realizarlo se debe tener conocimiento de las fuentes literarias, costumbres y tradiciones de la cultura en la que las escenas suceden; la interpretación iconológica terminaría con un reconocimiento del significado intrínseco o del contenido el cual consiste en la identificación de los principios subyacentes a la imagen, este nivel requiere de conocimiento profundo de la historia del arte y del contexto cultural y social<sup>67</sup>.

Finalmente el estudio exige distintos enfoques, la visión archivística nos es útil para sistematizar la información que puede ofrecer un objeto fotográfico, y también establecer un método de descripción de dicha información que se sustente en un marco teórico sobre lo fotográfico. Es decir que la posterior interpretación de imágenes fijas y en movimiento se nutre de lenguajes de diversas disciplinas. Las categorías que se aplican en la base de documentación del LAIS son una guía para la recuperación de información y el orden de la descripción. La interpretación que el investigador haga con ella dependerá de su propio marco metodológico.

---

<sup>65</sup> Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

<sup>66</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Ed. Crítica. Barcelona, 2001.

<sup>67</sup> Del Valle Gastaminza, Félix, *op.cit.*, p. 230.



# *¡Muerte al invasor!* y su contexto de producción

## I. Cine, documental e historia

Este capítulo está destinado a exponer el contexto de producción del documental *Muerte al invasor*. Parto de datos sistematizados, como es la mención de responsabilidades: ¿quién hace el documental?, ¿quién participa?, ¿existe una institución detrás de la producción?, entre otras preguntas; y por otra parte de la descripción de ese proceso, por lo que se expondrá una sucesión de hechos que nos permitan explicar el momento que nos ocupa, la realización del documental *¡Muerte al invasor!* y los hechos que representa: la invasión a Playa Girón, el 17 de abril de 1961.

En los créditos del documental, aparece Santiago Álvarez como responsable de la realización junto con Tomás Gutiérrez Aléa. Sin embargo yo me centraré en Santiago Álvarez como punto de anclaje para el análisis, pues Gutiérrez Aléa continuó su carrera en el mundo de la ficción, aunque incorpora en casi todas sus producciones elementos del lenguaje del cine documental; Álvarez aparecerá siempre como el principal realizador, sobre todo tomando en cuenta el contexto de la forma de producirse el Noticiero ICAIC Latinoamericano, en general. Además, la obra de Gutiérrez Aléa se reconoce por su aportación en la ficción. Puesto que mi interés en analizar el nombrado documental no se dirige a conocer las formas estilísticas de los autores ni a realizar una biografía detallada, considero prudente enmarcar el estudio abundando en la dirección del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que estaba a cargo de Santiago Álvarez

<sup>68</sup>; por otra parte, reconoceremos al ICAIC como la institución atrás de la producción, y por lo tanto entenderemos la producción del noticiero como propuesta oficial, por ser el Instituto una entidad gubernamental.

Quiero señalar que este capítulo no trata de un apartado de “contexto” en el sentido de obligarnos a conocer los antecedentes, y las condiciones políticas y económicas sólo por convención; procuraré exponer a lo largo de este capítulo el desarrollo del cine, centrándome en las obras documentales en Cuba, con el objetivo de analizar el cine desde la llegada del cinematógrafo a la isla hasta la realización del documental que me ocupa, como un proceso de producción: técnico, tecnológico, de sentido, de códigos y categorías; y vincularlo con el análisis del proceso político, económico y social de Cuba en este periodo. También toca en esta sección interpretar el contexto de realización, hablando propiamente del director como parte de la producción, pero no como realizador aislado. Es decir, que me alejo terminantemente de considerarlo como único responsable de la obra producida, pero sin dejar de lado que en efecto puede ser una forma de dirigirnos al análisis. Finalmente, reflexionaremos acerca de la producción del noticiero, de carácter periodístico y la consideración del no. 47 *¡Muerte al invasor!* como filme documental.

## CRONOLOGÍA DEL CINE Y LA POLÍTICA EN CUBA

Mientras la lucha por la independencia se tornaba cada vez más sangrienta y el presidente de los Estados Unidos de Norteamérica pedía a España poner fin al conflicto, se presentaba el 24 de enero de 1897 en La Habana, la primera proyección del Cinematógrafo Lumiere a cargo de Gabriel Veyre: *Simulacro de un incendio*<sup>69</sup>. Poco más de un año después, en 1898, en el puerto de La Habana ocurre la

---

<sup>68</sup>En los primeros números del noticiero aparece Alfredo Guevara como director. Santiago Álvarez declaró en su momento que ello correspondía a que Guevara era presidente del ICAIC, posteriormente se reconoció oficialmente que el trabajo de dirección lo realizaba Álvarez poniendo su nombre como director en los créditos de los noticieros. Labaki, Amir, *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*, Ed. Iluminuras, Sao Paolo, Brasil, 1994, trad. Lázara, Herrera, p, 49.

<sup>69</sup> 35 mm, B/N, 1 min.

explosión del Maine, lo que servirá de pretexto para la intervención de Estados Unidos en la guerra de independencia. En ese mismo año Georges Méliés reconstruye la explosión del acorazado Maine en *L'explosion del curassé Maine*.

Al igual que en el resto del mundo, en Cuba se producen frecuentemente las películas cortas de publicidad como *El brujo desaparecido -o desapareciendo-* (1898); filmes vistas de ciudad, registros fílmicos de diferentes sucesos, por ejemplo *La Huelga en Santiago de Cuba* (1909); y ficciones como *La careta social* (1917) ó *El soldado Juan* (1920). Los registros fílmicos no actuados ni en lenguaje de publicidad se presentaron en un principio como “series periodísticas”, el primer ejemplo es el programa llamado *Cuba al día*, algunos de los títulos son *Salida de Mr. Magon de Cuba o la restauración de la república* (1909) y *El epílogo del Maine* (1912). Posteriormente, se tiene el registro de títulos de noticieros, por ejemplo: *El frutero* del Noticiero Royal Films, producido por Ernesto Caparrós en 1933 y *La tragedia de Cali* del Noticiero Royal News (1937)<sup>70</sup>. Es en 1938 que se realiza un noticiero cubano: el *Noticiero Gráfico* Sono Films de la recién creada Cuba Sono Films, por el Partido Socialista Cubano<sup>71</sup>, basado en las noticias diarias del periódico *Hoy*. Sus primeros noticieros versaron sobre temas políticos: *Gran manifestación del 25 de septiembre de 1938 contra la ley del impuesto y otras medidas arbitrarias*; *Toma de posesión del Comité nacional del Partido Comunista*; *Acto en Castelflores*; *Llegada de los primeros combatientes internacionalistas de la guerra de España*. Es también en este año que se estrena el primer largometraje cubano con diálogos sonoros. (En Estados Unidos había sido en 1928 y en México en 1930).<sup>72</sup> En esta fecha se establece la Reglamentación de la Comisión de censura de filmes.

En 1939 se funda la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC) dirigida por el comunista Lázaro Peña; también se organiza la Federación Nacional de

---

<sup>70</sup> Douglas, María Eulalia. *Catálogo del cine cubano 1897-1960*, Ediciones ICAIC-Cinemateca de Cuba, La Habana, 2008.

<sup>71</sup> Paranagua, Paulo Antonio: *Le Cinema Cubain*. Centre Georges Pompidou (Hers.), Paris, 1990, p. 4.

<sup>72</sup> Amiot, Julie. “Lo cubano en el viejo cine. Formas y discursos” en *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, N° Extra 5, 2004. Págs. 552-562.

Trabajadores del Azúcar. Se adopta el Código de Defensa Social y una nueva reglamentación electoral. Se llevan a cabo las elecciones con la participación de candidatos del ABC, el Partido Agrario Nacional y la Unión Revolucionaria Comunista. Los comunistas proponen una unión antifascista incluyendo a Batista.

En ese mismo año el comunista Antonio Padriñan empieza la distribución de filmes soviéticos. La *Cuba Sono Films* produce *Talleres para hoy y Por un cerro mejor*, basado en textos de Nicolás Guillén. Otros documentales de esta productora fueron: *Primero de mayo de 1939*, *Gran manifestación del 20 de agosto de 1939*, *Asamblea Juvenil por la constituyente*, *Tercera Asamblea del PCC en Santa Clara*, *Tercer Congreso Nacional Femenino*, *Constitución de la CTC*, *La Jata: intento de desalojo de Guanabacoa*.

En 1940 se establece una nueva Constitución que contiene avances sociales, como la igualdad de los ciudadanos cubanos sin importar su sexo, raza, creencias religiosas o políticas (garantías individuales) y mejorar sus condiciones de vida y garantizarles un mínimo decoroso de seguridad social, entre otras cosas<sup>73</sup>; sin embargo esta década se caracterizará por la creciente represión social, tanto a los partidos como a las organizaciones sindicales; en las elecciones triunfa el General Fulgencio Batista, apoyado por la izquierda, sobre Ramón Grau San Martín. En este año se producen varios noticieros que se disputarán al público cubano: *Noticiero Nacional*, producido por Aurelio Lagunas Gómez; Manuel Alonso asociado a la más importante productora de radio produce *Noticiero CMQ- El crisol*; por otra parte, el *Noticiero Royal News* comprenderá de ahora en adelante pequeños sketches documentales llamados “Miniaturas Royal”.<sup>74</sup>

La *Cuba Sono Films* produce, además del documental *Escuelas del Ecuador: Manzanillo, un pueblo alcalde*, una ficción reconstruyendo hechos

---

<sup>73</sup> Carbonel Cortina, Néstor, “La constitución de 1940: simbolismo y vigencia” en, *Cuba in Transition: Volume 7. Papers and Proceedings of the Seventh Annual Meeting of the Association for the Study of the Cuban Economy (ASCE)*, Miami, Florida, August 7-9, 1997. [<http://lanic.utexas.edu/la/ca/cuba/asce/cuba7/carbon.pdf>] Consultado el 30 de octubre de 2009.

<sup>74</sup> Labaki, Amir, *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*, Ed. Iluminuras, Sao Paulo, Brasil, 1994, trad. Lázara, Herrera, p, 38.

verdaderos: *El desahucio*, realizado por Luis Álvarez Tabío, la fotografía de José Tabío, narración escrita por Juan Marinello y la música escrita por Alejo Carpentier.

En 1948, mientras el candidato “auténtico”, Carlos Prío Socarrás, triunfa sobre el candidato del Partido Ortodoxo, Eduardo Chibás, y sobre Juan Marinello, candidato del Partido Socialista Popular, la *Cuba Sono Films* produce su último filme *Funerales de Jesús Menéndez* y es creado en La Habana el primer cineclub. Es también el mismo año en que Fidel Castro y Alfredo Guevara representan a los estudiantes cubanos en una manifestación anti-imperialista contra el *Bogotazo*.

En 1950 se acentúa la represión contra el Partido Socialista Popular, se cierra el periódico *Hoy*. El 24 de octubre de ese año el presidente Carlos Prío Socarrás inaugura la primera cadena televisiva, Unión Radio Televisión, Canal 4; y el 18 de diciembre la CMQ pone al aire el canal 6; Goar Mestre y sus hermanos Luis Augusto y Abel detentarán en adelante el control de Radio Centro y de una vasta empresa que se ramificará en diversos sectores, incluido el cine en asociación con Warner.

Al año siguiente el dirigente del Partido Ortodoxo, Eduardo Chibás, se suicida; el Partido de Acción Unitaria dirigido por Batista prepara un golpe de estado militar; mientras tanto los primeros filmes franceses son exhibidos en las salas habaneras. Una primera Cinemateca cubana presenta “filmes primitivos”, obras del *avant-garde* francés y del expresionismo alemán, en colaboración con la sociedad cultural *Nuestro Tiempo* y la Dirección de cultura del Ministerio de Educación.

El capital americano en Cuba alcanza millones de dólares, inclusive domina las inversiones en la televisión lo que constituye el dominio de la publicidad. Posteriormente, mientras el Partido Ortodoxo prepara la candidatura a la presidencia de Arturo Agramonte, el 10 de marzo de 1952 Fulgencio Batista toma de nuevo el poder mediante un golpe militar, los sindicatos dirigidos por Eusebio Mujal apoyan la nueva dictadura. Se rompen las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética. El gobierno de Batista forma una comisión ejecutiva para la organización de la

industria cinematográfica (CEPLIC); el Cine Club dominical comienza sus funciones en una sala de La Habana, los Dúplex, por iniciativa del Centro Católico de Orientación Cinematográfico. Es interesante destacar que en los años de la dictadura batistiana, Cuba poseía ya 530 salas equipadas con 35mm y 164 salas con 16mm.

El grupo posteriormente nombrado *Movimiento 26 de Julio*, dirigido por Fidel Castro, asalta el cuartel Moncada ubicado en Santiago de Cuba en 1953. El *26 de Julio (M-26-7)* es un movimiento social que si bien tiene sus orígenes en la pequeña burguesía, nace dentro de una organización de partido- el Partido Ortodoxo- y se convierte en un movimiento social que tiene objetivos específicos producto de la lucha de clases en la isla de Cuba, manifestándose contra la injusticia social bajo la tiranía del presidente Fulgencio Batista. Sus primeros miembros son principalmente de extracción universitaria y recogen la tradición ideológica revolucionaria de independencia que formula el libertador José Martí.<sup>75</sup> El M-26-7 surge en un contexto de descontento social ante la tiranía de Fulgencio Batista, el país sufre una crisis después de que el presidente Batista limita las cuotas que pueden exportarse, no debemos olvidar que el gobierno de dicho presidente fue un golpe para el pueblo, llegando al poder mediante un Golpe de Estado, ochenta días antes de las elecciones populares. El clima político era muy tenso y el descontento social que desde el movimiento revolucionario de 1933 se había hecho notar cobraba fuerza.<sup>76</sup> El M-26-7 dirige el movimiento que en 1959 logra la expulsión de Batista del poder y comienza el proceso de la llamada Revolución cubana.

En 1953 aparece un nuevo noticiero, el *Noticiero Norte*. Al año siguiente la tendencia será el neorrealismo italiano, representado por el grupo *Nuestro Tiempo*,

---

<sup>75</sup> Véase: Pierre, Charles, *Génesis de la Revolución Cubana*, Ed. S. XXI, México 1976. Tabares, José A. *Apuntes para la Historia del Movimiento Revolucionario 26 de Julio*. Ed. Pensamiento Crítico, no. 31. La Habana, Cuba, s/f.

<sup>76</sup> Véase: Hernecker Marta, *La estrategia Política de Fidel, Del Mocada a la victoria*. Nuestro Tiempo S.A. La Habana, Cuba, 1986; Castro, Fidel, *La Revolución Cubana*, Ed. ERA, México, 1972; Draper, Theodor, *Castroism: Theory and Practice*, New York, 1965.

que promueve unas conferencias de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea sobre neorrealismo y el cine cubano; la Asociación de críticos, la revista *Carteles*, el Centro Católico de Orientación Cinematográfico (CCOC) y el Departamento de cine de la Universidad de La Habana promueven retrospectivas del cine cubano. En lo político, Fulgencio Batista (candidato único) es elegido presidente de la República y se crea una Oficina de represión de actividades comunistas y un Instituto Nacional de Cultura.<sup>77</sup>

En 1955 una ley de amnistía precipita la liberación de Fidel Castro y los combatientes del asalto al cuartel Moncada. Castro forma el *Movimiento 26 de Julio* y parte hacia México para preparar una expedición armada. En este mismo año Julio García Espinosa, en colaboración con Tomás Gutiérrez Alea, José Massip, Jorge Haydú y Alfredo Guevara filma *El Mégano*, documental que retrata la vida de los carboneros Ciénaga de Zapata, presentado como el “primer ensayo neorrealista en Cuba”.<sup>78</sup>

En 1956 el clima político era de represión, se suspenden las garantías constitucionales y se censura a la prensa. Frank País dirige un levantamiento en Santiago de Cuba con el propósito de facilitar el desembarco del Movimiento 26 de Julio, solo un puñado de expedicionarios del *Granma* logró sobrevivir y huyeron a la Sierra Maestra formando el Ejército Rebelde. Por otra parte, de los 521 filmes exhibidos en las salas cubanas, 49% provenían de Estados Unidos y 16% de México. El resto, eran materiales de Europa, la Unión Soviética y América Latina. De esta última 36 películas de largometraje provenían de Argentina, 29 de Brasil, 1 de Chile, 3 de Venezuela y 6 de Cuba.<sup>79</sup>

El CCOC era gran promotor del cine, editó en ese año la primera *Guía Cinematográfica*, mientras que *Acción Cubana* publica *Mundo cinematográfico: documentos pontificios*; dieciocho cineclubes católicos funcionan en La Habana,

---

<sup>77</sup> Paranagua, Paulo Antonio, op. cit., p. 5.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>79</sup> Getino, Octavio, *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Ed. Trillas, México, 1990, p. 34-35.

Santiago, Camagüey y Sagua La Grande con 2000 socios inscritos. Otros organismos laicos en actividad son: la sección de cine de la *Sociedad Nuestro Tiempo*, los cineclubs Lumiere y Visión; y la Cinemateca de Cuba.

En 1957 el mundo se entera de la existencia de los guerrilleros en Sierra Maestra, pero no por el cine, sino por un reportaje para la revista *Life* del periodista Herbert Mathews. El Directorio Revolucionario ataca sin éxito el Palacio presidencial y el Ejército Rebelde toma posiciones en Sierra Maestra, ganando batallas en la lucha antibatistiana. Al año siguiente, Radio Rebelde comienza sus transmisiones en directo desde Sierra Maestra, abre el doceavo frente oriental nombrado “Frank País” dirigido por Raúl Castro. Dos columnas rebeldes comandadas por Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara respectivamente comienzan la invasión de provincias occidentales; la guerrilla promulga una ley sobre la propiedad de la tierra; mientras que el gobierno de Batista celebra la última farsa electoral, Fidel Avanza hacia Santiago y la columna del “Che” gana posición en Santa Clara. Batista prepara su huida.

Finalmente, en 1959, el Ejército Rebelde entra en La Habana. Establecido el nuevo gobierno y presidido por Manuel Urrutia comienzan los cambios revolucionarios. Se recupera la Constitución de 1940 como premisa fundamental. A su retorno de Venezuela, Fidel Castro es nombrado Primer Ministro y las compañías de teléfonos y de autobuses son tomados a cargo del estado. Se dicta la Primera Ley Agraria el 17 de mayo de ese año. Posteriormente una crisis gubernamental interna obliga a reemplazar a Urrutia por Osvaldo Dorticós en la presidencia de la República y Cuba rompe relaciones diplomáticas con el gobierno del dictador Leónidas Trujillo de República Dominicana. Mientras se forma el Ministerio de Fuerzas Armadas a cargo de Raúl Castro y las milicias nacionales revolucionarias, La Habana es atacada por aviones norteamericanos. El Partido Socialista Popular (PSP) decide apoyar el gobierno de Fidel Castro. Fidel hace visitas de estado a Estados Unidos, Uruguay, Argentina, Canadá y Brasil.

Los noticieros tradicionales, es decir, los ya existentes al triunfo de la Revolución producen: *El gran recuento* (Cine-periódico), *Gesta inmortal* (Cuba Color Films), *De la tiranía a la libertad* (Noti-cuba). Una sección del Ejército Rebelde produce los documentales *Esta Tierra Nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea) y *La Vivienda* (Julio García Espinosa). El 24 de marzo se crea por la Ley 169 el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, la ley es firmada por el presidente Manuel Urrutia y Lleó, el primer ministro Fidel Castro Ruz y el Ministro de Educación Armando Hart Dávalos.<sup>80</sup> En la dirección se coloca a Alfredo Guevara.

Las primeras producciones del ICAIC son *Sexto aniversario, ¿Qué es una cooperativa?* y *Construcciones rurales* (Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez y Humberto Arenal, respectivamente). El antiguo organismo estatal de censura deviene en el *Centro de Estudio y clasificación de filmes* que dependerá directamente del ICAIC.<sup>81</sup>

En 1960, llamado año de la Reforma Agraria, el vicepresidente soviético Anastas Mikoyán visita Cuba, y se establece que el gobierno soviético comprará la cuota de azúcar cubano que Estados Unidos se negó a adquirir. La supresión de la cuota de azúcar al país del norte precipita la nacionalización de la industria cañera, el teléfono y la electricidad. El slogan “patria o muerte” es completado con “Cuba sí, Yankees no”. Una manifestación popular aclama en las calles la Primera Declaración de La Habana y Fidel Castro defiende la Revolución ante la ONU. Ese mismo año Estados Unidos declara el bloqueo a Cuba.

En junio de este año se crea el Noticiero ICAIC Latinoamericano a cargo de Santiago Álvarez. El ICAIC producirá documentales y diversas animaciones. Documentalistas soviéticos e italianos llegan a Cuba interesados en el proceso revolucionario. Se crea la Cinemateca de Cuba. Se expropián los circuitos de

---

<sup>80</sup> “1959, Cuba. Ley 169. Creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficos ICAIC” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. III Centroamérica y el Caribe, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas A. C, México, D.F., 1988, p. 19.

<sup>81</sup> Paranagua, Paulo Antonio, op. cit., p. 5.

distribución y proyección a las compañías Hollywoodenses, en los primeros dos años de la Revolución los filmes socialistas no rebasan el 6% del visionado. También ocurre la primera gran censura en contra del documental *P.M.* de Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo Cabrera Infante, director del suplemento *Lunes de Revolución*.<sup>82</sup> La película retrata la vida nocturna de la isla, sin voz en off, ni subtítulos, ni entrevistas, únicamente grabación de campo.

Es en 1961 que Washington rompe relaciones diplomáticas con Cuba. El gobierno cubano por su parte comienza la campaña de alfabetización con la movilización de la juventud cubana. Se forma la Asociación Nacional de Pequeños Agricultores (ANAP) y el Ministerio de la Industria es confiado a Ernesto Guevara.

En este año Estados Unidos realiza la invasión a Playa Girón organizada por la CIA con ex generales batistianos. El presidente John F. Kennedy asume el 24 de abril de 1961 la responsabilidad del ataque perpetuado a Cuba.<sup>83</sup> El hecho es narrado inmediatamente en la prensa cubana, tanto en el periódico oficial del Movimiento 26 de Julio, el periódico *Revolución* como en el del Partido Comunista, el periódico *Granma*.<sup>84</sup> El Noticiero ICAIC Latinoamericano también dedicará algunos números al hecho, uno de los cuales analizaremos plenamente en la presente tesis. Las primeras explicaciones oficiales de la invasión y los ataques previos las encontramos en los comunicados de Fidel Castro al pueblo cubano, de las fechas 15, 16 y 17 de abril de 1961 al describir el acto de la siguiente manera:

“A las seis de la mañana de hoy, 15 de abril de 1961, aviones B-26 de fabricación norteamericana bombardearon simultáneamente puntos situados en la ciudad de La Habana, San Antonio de los Baños y Santiago de Cuba, según informes recibidos hasta el presente [...] Nuestro país ha sido víctima

---

<sup>82</sup> El suceso es harto conocido y acompañó a los hermanos Cabrera Infante como referente el resto de su vida. Un breve contexto lo encontramos en la biografía de Guillermo Cabrera Infante en Skirius, John (Comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Ed. FCE, México, p. 520-522.

<sup>83</sup> Diaz Arango, Mayra (Comp.) *Agresiones de Estados Unidos a Cuba. 1787-1976*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978, p. 81.

<sup>84</sup> *Ibíd.* P. 77

de una criminal agresión imperialista que viola todas las normas del derecho internacional”<sup>85</sup>

Considero de singular importancia el documento del 15 de marzo de 1962 llamado *Carta/informe del Oficial investigador especial del Estado Mayor General de las Fuerzas Armadas Revolucionarias* el cual está dirigido al Departamento Jurídico del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, el cual comienza por asumirse como el “resultado de las investigaciones practicadas en relación con la invasión mercenaria perpetrada contra nuestra Patria en abril 17 de 1961, a cuyo efecto hace constar los siguientes hechos”.<sup>86</sup>

El documento hace un análisis de los hechos, es decir que no se limita a la descripción llana de la invasión de abril de 1961, sino que detalla los motivos de la agresión, así como la situación política de la isla y la relación histórica de Cuba con los Estados Unidos de Norteamérica. Textos posteriores y más recientes han corroborado el carácter de la invasión, el cual se caracterizó tempranamente por ser *una invasión de terratenientes cubanos, criminales de guerra, ex militares, pequeños burgueses acomodados, comerciantes, industriales, fugitivos de la justicia revolucionaria y lumpen proletarios entrenados, armados, dirigidos y pagados por el gobierno imperialista de los Estados Unidos de Norteamérica*<sup>87</sup>.

En este contexto, Cuba declara el carácter socialista de la Revolución el 16 de abril de 1961. En este mismo año la ruptura con la iglesia católica obliga al exilio a muchos religiosos. Se forma la ORI, Organizaciones Revolucionarias Integradas, que contiene al Movimiento 26 de Julio, El Partido Socialista Popular y el Directorio Revolucionario.

---

<sup>85</sup> “Comunicado del primer ministro Fidel Castro al Pueblo de Cuba sobre los bombardeos (15 abril 1961)” en Tula, Jorge (editor), *Así se derrotó al imperialismo II. El combate y la victoria*, Ed. Siglo XXI, Colección América Nuestra, México, 1978. P. 16.

<sup>86</sup> “Carta/informe del Oficial investigador especial del Estado Mayor General de las Fuerzas Armadas Revolucionarias” en Martínez ,Aurelio, (Editor), *Historia de una agresión*, Ed. Venceremos, La Habana, 1962, p. 44.

<sup>87</sup> *Ibíd.*

En cuanto a la creación cinematográfica, el ICAIC realiza diez películas: *El joven Rebelde*, *Realengo 18* y los documentales: *¡Muerte al invasor!*, *Escambray*, *Médicos de la Sierra*, *La Montaña nos une* y *Y me hice maestro*. Joris Ivens filma *Carnet de viaje* y *Pueblo en armas* en coproducción con el ICAIC, al tiempo que forma nuevos cuadros de técnicos. Se crea por otra parte la sección cinematográfica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias. Deja de publicarse la revista católica *Cineguía* para dar paso a *Cine Debate*, publicación de la Cooperativa Popular de Arte y al boletín del ICAIC: *Centro de información cinematográfica*.<sup>88</sup>

Me detengo con esta cronología en el año de 1961, al contenerse esta tesis en la construcción de la historia cubana en el periodo 1959-1961. Concluyo que el desarrollo de la industria cinematográfica va aparejado con el proceso social de la isla; desde la toma del poder por parte del Ejército Rebelde, se reformula la función del cine encaminándose en fortalecer los objetivos de la Revolución; esto es producto de una serie de acciones para controlar las industrias estratégicas no solo en la economía cubana, también en la formación de una nueva conciencia acorde con la naciente República. A mi parecer, la joven Ley de arte e industria cinematográficos encarnada en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) habla de un interés por el manejo de la información y la visión para controlar los medios para difundirla. A continuación acotaremos unos datos sobre la producción del Noticiero ICAIC Latinoamericano y acerca de su director Santiago Álvarez.

## EL NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO

En los estudios teóricos sobre el cine en América Latina siempre ha llamado la atención el hecho de que el primer decreto cultural de la Revolución Cubana fuera la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), el 24 de marzo de 1959, siendo nombrado Alfredo Guevara como su

---

<sup>88</sup> Paranaguá, Paulo, op. cit., p. 5.

presidente. Entre los estudios que comienzan con este hecho está *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1977-1996)* de Octavio Getino y Susana Villegia y los trabajos de Paulo Antonio Paranagua: *Le Cinema Cubain, Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, y *Cine documental en América Latina*. No es un fenómeno sin trascendencia si los dos principales objetivos, en este ámbito, del gobierno revolucionario eran: formar una conciencia acorde con el ideario político dominante; y, segundo, hacer frente a la campaña de contrarrevolución (y contrainformación) de los Estados Unidos de Norteamérica. Sin embargo no es hasta el 6 de junio de 1960 que el ICAIC crea un noticiero propio que sustituya a los informadores tradicionales, a partir de entonces es que el Noticiero ICAIC Latinoamericano cubrirá semana tras semana los temas de actualidad.

Posteriormente otros organismos estatales organizan sus propias estructuras de producción fílmica, en competencia y diferencia con el ICAIC. En el año 1963 las Fuerzas Armadas Revolucionarias producen el noticiero *NOTIFAR*<sup>89</sup>; la televisión nacional lo hará en 1962, el Instituto Nacional de Deportes, Educación Física y Recreación en 1964, y el Ministerio de Educación hasta 1973.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Es interesante que la organización de un cuerpo profesional de creación fílmica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) se crea posteriormente a la invasión de Playa Girón según se admite en una filmografía impresa de las FAR (1986): “el 27 de diciembre de 1961, por decisión del Comandante en jefe, Fidel, se materializa al fin aquella idea inicial, pero ya con otras perspectivas nacidas de la realidad y Playa Girón [...] Se creaba la Sección Fílmica del Departamento de Instrucción de las Fuerzas Armadas Revolucionarias” Y más adelante se agrega refiriéndose al trabajo periodístico que realizaron durante la invasión y que sirve como fundamento para la creación de la sección fílmica: “Fueron tomados [los registros visuales] por fotoreporteros y camarógrafos de los por órganos de prensa y divulgación existentes. Fue un valioso testimonio gráfico que en su conjunto, sin embargo, reflejaba solo fragmentos del gran mosaico que conformaba el teatro de operaciones militares. No eran suficientes los corresponsales de entonces para acompañar cada una de las importantes acciones realizadas y que llevaron a las fuerzas revolucionarias a la victoria”. Centro de información de los estudios cinematográficos y de televisión de las FAR, *Catálogo de filmes 1962-1966*, Ed. Imprenta Central de las FAR, La Habana, 1986, p. II.

<sup>90</sup> “1959, Cuba. Ley 169. Creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. III Centroamérica y el Caribe, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas A. C, México, D.F., 1988, p. 19.  
p.46

El conjunto de la obra del Noticiero ICAIC Latinoamericano se compone de 1493<sup>91</sup> materiales, la duración promedio semanal era de 10 minutos, aunque abundan los números extraordinarios de doble, y hasta mayor duración, lo que da un total de 47 778 minutos en pantalla (aproximadamente) hasta 1990, año en que se deja de producir el noticiero. Fueron filmados en negativo de 35 mm en blanco y negro con sonido magnético ORWO y se exhibían copias en 35 mm en los cines y en 16 mm en los *cines móviles* antes de casi todos los programas fílmicos en la isla y en algunos de América Latina.<sup>92</sup>

Todos estos materiales (imagen y sonido) constituyen una colección de documentos históricos únicos para el estudio y análisis de la realidad latinoamericana y del proceso de radicalización política en Cuba. Esta condición le valió su entrada en el proyecto de la UNESCO, *Memoria del mundo*<sup>93</sup>; lo que significará una posibilidad para que sean conservados y restaurados algunos números del noticiero. El proyecto considera la difusión de los materiales, quizá los interesados debamos ir construyendo una visión crítica para estudiarlos cuando eso suceda.

Mirando rápidamente los temas del Noticiero ICAIC Latinoamericano podemos empezar a ver una fuente para el estudio de la representación de la historia desde la mirada cubana: los primeros tres números siguen el viaje de Osvaldo Dorticós por América Latina, en 1960 por Brasil, Ecuador y Uruguay y en 1961 a

---

<sup>91</sup> *Original Negative of the Noticiero ICAIC Lationamericano: Nomination Form* [en línea], UNESCO, 2008, p.2 [http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL\\_ID=26992&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=26992&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (28 marzo 2009)

<sup>92</sup> *Ibíd.*

<sup>93</sup> La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) define en su página de internet que *la Memoria del Mundo es la memoria colectiva y documentada de los pueblos del mundo -su patrimonio documental- que, a su vez, representa buena parte del patrimonio cultural mundial. Traza la evolución del pensamiento, de los descubrimientos y de los logros de la sociedad humana. Es el legado del pasado a la comunidad mundial presente y futura.* La UNESCO creó el Programa *Memoria del Mundo* en 1992. Por medio de sus Comisiones Nacionales, la UNESCO preparó una lista de las bibliotecas y los fondos de archivo en peligro y una lista mundial del patrimonio cinematográfico de distintos países.

Edmonson, Ray, *Memoria del mundo, directrices para la salvaguarda del patrimonio documental* [en línea], UNESCO, 2002, p. 7-8 <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf> [27 marzo 2009]

China; en el 62 sigue a Vilma Espín en su viaje a México y a Fidel Castro por la URSS; después los temas de los noticieros se concentraron en las acciones del nuevo gobierno como la nacionalización de empresas, el campamento militar de Columbia convertido en ciudad escolar, la campaña de alfabetización en el primer trimestre del gobierno revolucionario, el anuncio de la nacionalización del teléfono y los monopolios de la electricidad, la intervención de las compañías petroleras cuando se negaron a la refinación del petróleo ruso, la demostración popular de apoyo al gobierno cubano frente a la cuota de azúcar impuesta por Estados Unidos, la intervención de los canales de televisión como la CMQ y de las distribuidoras fílmicas, la primera Conferencia de la Juventud en Cuba y el establecimiento de las leyes sobre la moneda, entre otros. Algunos títulos revelan la adscripción de los objetivos del noticiero acordes a la fundación del propio ICAIC, es decir a la visión del cine como herramienta para fomentar la consciencia revolucionaria, en cuanto puede *contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador*<sup>94</sup>, otro objetivo fundamental era contrarrestar la información que se emitía desde los Estados Unidos, en el marco de crear una consciencia acorde al ideal revolucionario. Tal es el caso de “¡Muerte al invasor!”, “1° de mayo socialista”, “Segunda Declaración de La Habana”, “Agresiones de los yanquis en Caimanes”, “Base naval en Guantánamo”, “Pueblo con tanques”, “Llegada a Cuba del primer ministro de Argelia, Ben Bella”, “Tercer Aniversario de la Revolución”, “Fidel en la URSS”.

Algunos números fueron dedicados a sucesos internacionales, lo que le dio material a Álvarez para la elaboración de documentales como *Hanoi Martes 13* y *La guerra olvidada*, producto de los registros para el noticiero de Vietnam del Norte y Laos en 1965. En 1966 se dedica un número a los Juegos Panamericanos, de este trabajo resulta el documental *Cerro Pelado*. En 1968, Álvarez y su equipo llegan a México a filmar los Juegos Olímpicos. En las décadas siguientes los viajes se

---

<sup>94</sup> “1959, Cuba. Ley 169. Creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. III Centroamérica y el Caribe, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas A. C, México, D.F., 1988, p. 19.

multiplicaron para la realización de reportajes de más de noventa países, además de los dedicados a la guerra en Vietnam también se hicieron trabajos sobre los eventos en Granada, el Mayo francés del 68 y la Primavera de Praga, o bien desastres naturales como el terremoto en Santiago de Chile. En 1970 acompaña al cuerpo político en la toma de posesión de Salvador Allende y el asesinato de René Schneider, de lo cual resulta el documental *¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general?* En 1971 acompaña a Fidel Castro por Chile, Perú, Ecuador y México, de lo cual resultan dos documentales especiales aparte de los reportajes obligados para el noticiero: *De América soy hijo y a ella me debo* y *La guerra necesaria*, documental sobre el desembarco del Granma y el proceso de entrenamiento en tierras mexicanas. Otros números se dedicaron a Salvador Allende, Ho Chi Minh y, por supuesto, a Fidel Castro. El Noticiero ICAIC Latinoamericano colaboró y promovió la creación de otros noticieros, tal es el caso del Noticiero INCINE [en Nicaragua y GECU (Grupo de Experimentación Cinematográfica Universitaria) en Panamá.<sup>95</sup>

## SANTIAGO ÁLVAREZ ROMÁN

La dirección del Noticiero ICAIC Latinoamericano estuvo a cargo de Santiago Álvarez Román hasta 1986. El nombre de Santiago Álvarez es común en los textos sobre la historia del cine cubano, usualmente aparece la mención por su relación con la propia creación del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Un ejemplo del matiz de esta generalidad lo encontramos en la revista Cine Cubano, en la versión online se le caracteriza como “uno de los artífices más sobresalientes del cine cubano y figura destacada a nivel internacional”<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> *Original Negative of the Noticiero ICAIC Lationamericano: Nomination Form* [en línea], UNESCO, 2008, [http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php\\_URL\\_ID=26992&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php_URL_ID=26992&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) Consultado el 28 marzo 2009. P. 3.

<sup>96</sup> “Quienes hacen nuestro cine. Santiago Álvarez Román, director de cine, 1919-1998” en *Cubacine* [<http://www.cubacine.cu/realizad/salvarez.html>]

Un texto muy útil para esbozar datos biográficos es el libro *Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo*, del cineasta y escritor venezolano Edmundo Aray; es una antología que recupera una descripción sin variar mucho en la tónica halagadora. Sin embargo es un material muy completo referente a la vida y obra de nuestro autor; en él se recogen textos de Nicolás Cossío, Enrique Cirules, Susana Lee, V. Volkov, Emiliano Wato, Alejandro Alonso, Carlos Galiano y Santiago Álvarez, entre otros. Aray escribe una introducción biográfica, la cual hemos tomado en cuenta para este trabajo.<sup>97</sup>

Hijo de inmigrantes españoles, Santiago Álvarez Román nace en 1919, a los 15 años trabaja como aprendiz de cajista y linotipista. Participa en las huelgas organizadas por la Unión Sindical de Artes gráficas. Fue fundador y presidente de la Asociación de Estudiantes del Instituto Nocturno de La Habana. Dirigió una hora radial dominical en la CMBN y CMBZ. Trabajó en las minas de carbón de Pennsylvania, Estados Unidos, y de lavaplatos en Brooklyn, Nueva York. Estudió medicina en la Universidad de La Habana y Filosofía y Letras en la Universidad de Columbia, Nueva York, aprendió inglés en la Jefferson School de Nueva York y sociología en la escuela del Partido Comunista Norteamericano. Fue fundador de la *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, en 1951; ingresó en 1942 al Partido Socialista Popular y fue preso en varias ocasiones. Fue fundador del ICAIC (1959), en donde dirigió el Departamento de Cortometraje hasta 1967 y fue director del Noticiero hasta la década de los ochenta y vicepresidente del ICAIC hasta 1976<sup>98</sup>. Fue asesor del Ministro de Cultura de Cuba, presidente de la Federación Nacional de Cineclubes y hasta 1986 fue miembro de la Asamblea Nacional del Poder Popular. Obtuvo los títulos de: *Gran Brujo de los Andes* y *Cronista del Tercer Mundo*. En su honor, en la actualidad se celebra anualmente, en la ciudad de Santiago de Cuba, el

---

<sup>97</sup> Esta antología se publica con motivo del Primer Festival de Cine Nacional en Mérida, Venezuela, que rindió homenaje a Santiago Álvarez. Aray, Edmundo. *Santiago Álvarez: Cronista del tercer mundo*, Cinemateca Nacional de Venezuela-Fondo de Fomento Cinematográfico, Caracas, Venezuela, 1983.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. VII

Festival Internacional de Documentales *Santiago Álvarez In Memoriam*. Fallece en la Ciudad de La Habana el 20 de mayo de 1998.<sup>99</sup>

En estos apuntes biográficos podemos apreciar su relación con la política, sin embargo es su pertenencia a la *Sociedad Nuestro Tiempo*, creada en marzo de 1951, lo que nos ayuda a situarlo en el marco de la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica. La agrupación surgió en la Universidad de La Habana para luego ser guiada por el Partido Socialista Popular, el partido comunista cubano.<sup>100</sup>

Raúl Roa declaró en la actividad inaugural del ICAIC que la *Sociedad Nuestro Tiempo* aglutinó a los intelectuales y artistas de avanzada más representativos de la cultura cubana del momento. Una somera relación contemplaría, entre otros, a los pintores Servando Cabrera Moreno, Roberto Diago, Raúl Martínez, Amelia Peláez y René Portocarrero; a los músicos Harold Gramatges y Leo Brower; a los actores Vicente y Raquel Revuelta; a la bailarina Alicia Alonso; se editó una revista y se creó el cineclub de mayor trascendencia de la cultura cinematográfica cubana. De este cineclub hablaría el medimetro *El mégano*, filmado en un formato de 16mm, con una duración de 20 minutos, realizado por Julio García Espinosa en colaboración con Tomás Gutiérrez Aléa en 1959; participaron además en el grupo: Alfredo Guevara, Jorge Massip, Santiago Álvarez, Jorge Herrera, Jorge Haydú, Manuel Octavio Gómez y Manuel Pérez. Desde 1953, se estrecharían relaciones entre la *Sociedad Nuestro Tiempo* y el Partido Socialista Popular<sup>101</sup>. Tomás Gutiérrez Aléa y Julio García Espinosa estudiaron cine, entre 1951 y 1953, en el *Centro Sperimentale della Cinematographia* de Roma; su generación que incluía a Álvarez, participó en la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.

---

<sup>99</sup> CUBACINE <http://www.cubacine.cu/realizad/salvarez.html>

<sup>100</sup> Chanan, Michael, “Introduction (In the style of Santiago Alvarez)” en Chanan, Michael [comp.] *Santiago Alvarez*, BFI dossier Number 2, BFI Publishing, Londres, 1980.

<sup>101</sup> Bermúdez, Jorge, *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba 2000, p. 41.

Desde el comienzo de la presente investigación, me pareció interesante la relación entre la *Sociedad Nuestro Tiempo* y la fundación del ICAIC. Los nombres que se mencionan como pertenecientes a este grupo se vinculan al desarrollo de la cultura y en específico del cine dentro de las nuevas instituciones cubanas revolucionarias, sin embargo, conocer la formación y trayectoria de esos personajes comprueba que la creación del ICAIC se realizó sobre la existencia de una capital humano capaz, no solo de la administración de la cinematografía nacional, sino de hacer un cine sobre bases teóricas que permeaban la producción mundial como lo es el neorrealismo italiano. Es decir, que la creación del ICAIC no es sólo una estrategia del gobierno revolucionario: “Por cuanto: el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador”<sup>102</sup>, sino que condensa una búsqueda, anterior al triunfo de la revolución, por cambiar las formas de producción de la información audiovisual y que se escuchaba en círculos que no necesariamente se etiquetaban como parte del *Movimiento 26 de Julio*, aunque si de la política cubana opositora.

Debo destacar que si el nombre de Álvarez destaca tanto en la historia del cine cubano es resultado también de su particular forma de expresar los acontecimientos. Los materiales que realizó tienen la característica de ser muy atractivos visualmente, podría adjudicarlo a su genio y encaminarme por un estudio sobre la estética y el lenguaje cinematográfico que lo caracterizó. Al no ser ese el objetivo de esta tesis me alejaré de abordarlo desde esa perspectiva, sin embargo son útiles alguno estudios que vinculan esta línea con el contexto político.

Por ejemplo, el British Film Institute dedica su *Dossier* no. 2 a Santiago Álvarez en el año de 1980; el compilador es el escritor y documentalista Michael Chanan, quien realiza la introducción *In the style of Santiago Álvarez* y una

---

<sup>102</sup> “1959, Cuba. Ley 169. Creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. III Centroamérica y el Caribe, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas A. C, México, D.F., 1988, p. 19.

filmografía comentada; otros cuatro textos acompañan la publicación: *Master of the Moviola* de Derek Malcolm<sup>103</sup>, *Interview: From Hanoi to Yungay*<sup>104</sup>, *Alvarez and Vertov* de Miguel Ordea (sin publicar previamente); y *Cinema as one of the Mass Communications Media* de Santiago Álvarez<sup>105</sup>.

Construir una historiografía responde a la búsqueda de sentido, por eso es común preguntarse por las relaciones entre lo conocido y lo desconocido; pensar en la relación de Dziga Vertov (Revolución Rusa) y Santiago Álvarez no es tarea ociosa. Miguel Ordea termina de un tajo la comparación afirmando que no es cuestión de una similitud de estilos, es más el contexto histórico que presiona a ciertos núcleos artísticos; Ordea construye su texto en base a declaraciones de estos dos autores encontrando similitudes en cuanto a la función del cine “como arma” dentro y para la revolución. Este tema será explorado con mayor profundidad en el texto de John Mraz publicado en la compilación de Julianne Burton *The Social Documentary in Latin America* (1990).

Mraz escribe *Santiago Alvarez: from dramatic form to direct cinema*<sup>106</sup>, con el objetivo de identificar un cambio en el llamado “estilo de Santiago Álvarez”, en el periodo de 1965 a 1975. Para Mraz el estilo como tal comienza con el documental *Ciclón* (1963) y termina con *Mi hermano Fidel* (1979); lo más interesante de este breve estudio es la manera en que Mraz sigue a Georges Luckacs, quien asocia las formas artísticas dramáticas (*dramatic form*) con periodos dinámicos de la historia social y las formas descriptivas (*direct cinema*) con periodos donde el impulso de cambio no es tan fuerte. En el caso de Álvarez, la combinación de efervescencia revolucionaria y el conflicto económico producto del bloqueo estadounidense fueron el contexto de la estética de sus documentales: urgencia e improvisación. Para Mraz

---

<sup>103</sup> Publicado originalmente en *The Guardian*, Inglaterra, 19 julio de 1969.

<sup>104</sup> Traducción de Miguel Ordea del original publicado en *Hablemos de Cine*, no. 55-56, Perú, 1970.

<sup>105</sup> Publicado en la Revista *Cine Cubano*, no. 49-51, La Habana, Cuba, traducido por Michael Chanan

<sup>106</sup> Mraz, John, “Santiago Alvarez: from dramatic form to direct cinema” en Burton, Julianne, *Documentary Strategies: Society/Ideology/History in Latin American Documentary, 1950–1985*, Pittsburgh, 1990. p.131- 149.

esto explica los resultados en la utilización de otras fuentes en la creación del noticiero semanal ICAIC Latinoamericano: foto fija, filmes de ficción, documentales, noticieros, caricaturas (inclusive norteamericanas), animación, entre otras.

“There, confronted by the reality that only a limited number of copies can be put into circulation at one time, and aware of the problem of yesterday’s news, Alvarez created a style that is both immediately efficient and durable<sup>107</sup>.”

Este trabajo también apunta sobre las formas de cine documental; actualmente siguen siendo tema de reflexión la objetividad y los propósitos de los documentales (y los documentalistas). Mraz señala que la estructura cinematográfica que elabora Álvarez crea sus significados por la relación entre las tomas y no por ellas mismas. En el estudio que emprendo es interesante la anterior afirmación, en cuanto ayuda a comprender la teoría que da sustento a la construcción cinematográfica de Álvarez, al tiempo que contribuye a formar una postura propia sobre las formas cinematográficas documentales.

## **II. El Noticiero no. 47 ¡Muerte al invasor!**

Antes de cualquier procedimiento de visionado que me permitiera extraer información, concluí primero que el consenso del gremio por hacer llamar documentales a algunos de estos filmes no me garantizaba mucho; y segundo, que no contaba con herramientas serias de análisis para sistematizar cualquier dato que pudieran ofrecer, si es que lo hacían. Por ello, considero fundamental discutir el carácter documental de los números del noticiero que se difunden con esta etiqueta y del valor del Noticiero en general, lo que deviene en reflexionar sobre la metodología de investigación con y de imágenes. Sobre todo para revelar que el análisis que se propone, parte de una caracterización y de una reflexión teórica sobre la forma en que se puede convertir el Noticiero ICAIC Latinoamericano en fuente

---

<sup>107</sup> *Ibíd.* P.135.

para la investigación social, desde la perspectiva de su carácter de filme documental, que si bien no es el único aspecto a analizar sí es un comienzo para abordarlo. Adelantándome a las conclusiones, propongo que aunque pueden existir teorías generales sobre el estudio con y de imágenes desde la investigación social, el cine documental exige competencias específicas para su estudio. Por supuesto que debemos partir de asuntos amplios, pero con el documental nos enfrentamos a representaciones que no siempre están claramente diferenciadas de otras formas de representar al mundo, como lo es el cine de ficción, el periodismo o la propaganda.

Existe material suficiente para realizar una investigación sobre la producción del Noticiero, la forma peculiar de estos materiales junto a la etiqueta de cine documental ofrece un campo de exploración que no se limita al genio autoral de Santiago Álvarez. Sin embargo, los estudios que predominan siempre se abordan desde el autor; las entrevistas realizadas a Álvarez no son pocas, las preguntas abundan en sus motivaciones y formas de trabajo; las antologías que se han hecho sobre el tema desde la década de los setenta trabajan sobre esta línea y generalmente, los documentales llaman la atención sólo por los temas que trata.

Quisiera detenerme un poco en las formas en que ha sido abordado el Noticiero, siempre marginalmente en relación a lo que se ha considerado fundamental, el autor<sup>108</sup>. Un ejemplo son los textos reunidos en una antología compilada por Edmundo Aray,<sup>109</sup> *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer mundo*.

---

<sup>108</sup> Confieso que en la búsqueda de bibliografía para el estudio del documental tuve que dirigirme muchas veces a buscar desde la biografía del autor para encontrar referencias. Al hacer la pesquisa desde el nombre de Tomás Gutiérrez Aléa el éxito fue mucho menor, lo que tiene sentido puesto que Álvarez realmente dedicó su vida al Noticiero ICAIC. No sobra aclarar que en cuanto a autoría formal se comparten los créditos, sin embargo, es aún más interesante considerar los modos de trabajo del noticiero y en específico de la creación de *¡Muerte al invasor!*. Álvarez declara que para elaborar el No. 47 se realizó un trabajo en equipo, Aléa con un equipo de filmación en Occidente y él en Oriente, “al final unimos los dos trabajos para editar todas las informaciones, con sonido, textos, etc. En ese trabajo hasta Alfredo [Guevara] hizo su parte. El documental fue realizado por todos nosotros”. Labaki, Amir, *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*, Ed. Iluminuras, Sao Paulo, Brasil, 1994, trad. Lázara Herrera, p. 49.

<sup>109</sup> Aray, Edmundo [comp]. *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer mundo*, Cinemateca Nacional, Caracas, Venezuela, 1983.

Uno de los textos es el de la revista *Der Spiegel* de la Alemania Federal la cual publica en Abril de 1970: “Él rueda películas, él es David, y su Goliat es el yanqui; él es director cubano de películas, Santiago Álvarez, de 50 años, es el mejor cineasta marxista de Fidel Castro”.

La reiteración de este tipo de descripciones puede llevarnos a obviar el valor del trabajo del Noticiero ICAIC Latinoamericano. También en esta antología se recupera el texto de Enrique León, quien escribe para la Revista UPEC en 1970:

“El cine cubano, el Noticiero del ICAIC es fiel exponente de los valores artísticos de la clase obrera. Álvarez San Román vive en el apogeo de su existencia creadora y más aún resume cada semana la obra de formación de un pueblo nuevo... habla además de un arte revolucionario por cualidades sociales y forma vanguardista correspondiente a la dinámica de la marcha ascendente del pueblo cubano al comunismo.”

Uno de los textos más interesantes es la entrevista que realiza Enrique Colina a Santiago Álvarez en 1969<sup>110</sup> para el número 58-59 de la Revista Cine Cubano, donde le cuestiona sobre la reiteración en el uso de registros fílmicos<sup>111</sup>, así mismo debate su declaración en el número 54-55 de la Revista Cine Cubano al describir el documental *Despegue a las 18:00*: “Lo que ustedes van a ver es un filme didáctico, informativo, político y panfletario”.

La antología recoge también escritos del propio Álvarez, en los que reflexiona sobre su quehacer cinematográfico en relación a la exigida y asumida conciencia revolucionaria. La mayoría de los textos escritos por Santiago Álvarez ya habían sido reunidos en un material que él mismo dirigió: *Cine y Revolución*<sup>112</sup>. En éste se hace un balance y replanteamiento del cine cubano posrevolucionario. Se

---

<sup>110</sup> Colina, Enrique. “Entrevista a Santiago Álvarez” en Aray, Edmundo. *Santiago Álvarez: Cronista del tercer mundo*, Cinemateca Nacional de Venezuela-Fondo de Fomento Cinematográfico, Caracas, Venezuela, 1983, p. 85.

<sup>111</sup> Es un término para denominar aquel material que se retoma, es decir que no fue producido *ex profeso* para el filme del que estamos hablando. Se conoce también como imágenes de archivo o stock y se compone básicamente de aquel material sin editar, grabado en locaciones.

<sup>112</sup> Álvarez, Santiago, et.al., *Cine y revolución*, Ed. Fontamara, Barcelona, España, 1975.

recogen textos de autores de documentales y participantes en la organización administrativa del cine cubano. Los escritos de este libro son trabajos que se formularon en el 10º Aniversario del cine cubano pos revolucionario y que aparecieron en la revista *Cine Cubano* y en la revista *Pensamiento crítico*. Es prologado por Miguel Porter; también escriben Santiago Álvarez, Fernando Birri, Alejo Carpentier, Elena Díaz, Daniel Díaz Torres, Jorge Fraga, Julio García Espinosa, Héctor García Mesa, Tomás Gutiérrez Aléa, Alfredo Guevara, Edmundo Heras, José Massip, Fernando Pérez, Manuela Pérez Paredes, Enrique Pineda Barret, Humberto Solas, Miguel Torres, Pastor Vega.

Como se puede ver en las antologías hasta aquí reseñadas, la Revista Cine Cubano es una importante fuente para el estudio de Cuba. La primera referencia de un noticiero se encuentra en el no. 5 de esta revista<sup>113</sup>. Por la estructura de la página se asemeja a la de un cartel o bien a un anuncio del material producido por el Noticiero ICAIC Latinoamericano. En la siguiente página se reproducen telegramas de cineastas extranjeros en apoyo a Cuba. El anuncio del reportaje del ICAIC ofrece ambigüedad en su lectura, en un principio pensé que se trataba de un recorte en formato vertical fotogramas del noticiero al cual se refiere, sin embargo al revisar con detenimiento la obra audiovisual no encontré tales imágenes. La página de internet de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano<sup>114</sup> coloca en la ficha técnica del documental una imagen que sin duda es la original de la cual está tomado el primer recorte del anuncio que analizo (Figura 1.1). La imagen no tiene créditos dentro de la página de internet y por sus dimensiones digitales no podría decir si se trata de un fotograma de otro noticiero o bien es una fotografía fija. Lo que es cierto es que en algún momento de la historia se mezcló en el mismo imaginario. Esta primer imagen de cabeza no remitiría entonces al noticiero no. 47 *¡Muerte al invasor!* Se trata que las dos imágenes del anuncio forman una sola composición en la cual se contraponen y ofrecen entonces un argumento que seguramente se

---

<sup>113</sup> Revista Cine Cubano. No. 5, La Habana, Cuba, 196, p.4.

<sup>114</sup> Portal del cine y audiovisual latinoamericano y caribeño, Ficha técnica de Muerte al invasor, [<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=1273>]

encontraba constantemente en la prensa y en el cine (Imagen1.2): MUERTE AL – imagen de un invasor de cabeza- INVASOR –imagen de combatiente con cuerpo en posición de triunfo, sosteniendo un rifle-. En la parte inferior derecha leemos el enunciado *Un reportaje especial del noticiero latinoamericano ICAIC*, lo que nos ancla en el número del Noticiero ICAIC dedicado al evento. La imagen de cabeza del invasor reafirma la idea de muerte.

No he podido identificar la identidad de los personajes retratados en esta composición, pero es interesante que se trate de imágenes hechas retratos de originales que en un principio no lo son. Es decir que mediante el recorte se centra la atención en oponer dos personajes (en individual) para significar una oposición, un tanto abstracta, entre el invasor y el invadido. La segunda imagen corresponde ya a un ícono que circulaba en prensa y cine, por compartir ciertos elementos como la posición del cuerpo del fotografiado, la imagen centrada en un individuo en donde si bien se puede apreciar el contexto armado por las puntas de los rifles éste no se identifica con precisión (Imagen 1.3).

La lectura final del anuncio es cinemática lograda por el giro de la verticalidad, lo que en el fondo es un mensaje que implica por su lectura un movimiento, lo que le da la fuerza que debieran haber otorgado los signos de admiración que se omitieron.

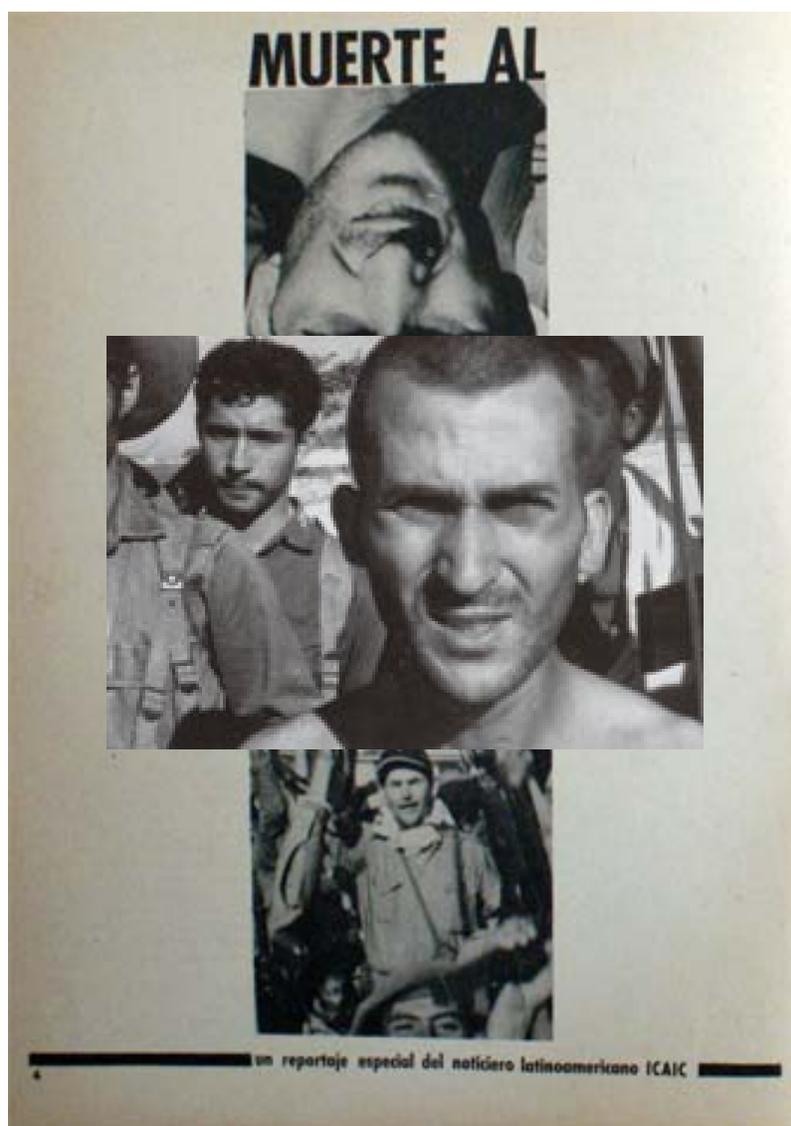


Imagen 1. Revista Cine Cubano, Año 1, no.5, 1961, p. 4.

Imagen 1.1. Ficha técnica de Muerte al invasor, Portal del cine y audiovisual latinoamericano y caribeño, [http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=1273]



Imagen 1.3. Fotograma del documental *Los 4 años que estremecieron al mundo*, Daniel Díaz Torres, 54:53 mins, Cuba,2004.



Imagen 1.2. *Enero de 1959, Fidel Castro junto con los rebeldes victoriosos entrando a la Habana después de la caída de Batista*. Miami Herald Files. [http://www.miamiherald.com/multimedia/news/castro/slideshow/index.html]

En el siguiente número aparecerá por primera vez un artículo sobre el cine documental cubano, *El movimiento documental* en Cuba de Mario Rodríguez Alemán, aunque se menciona el trabajo del noticiero no abunda mucho en éste, conteniéndose en nombrarlo como parte de la producción de documental del ICAIC, y por supuesto dedicando un par de líneas al genio de Álvarez. Lo que sí hace es un balance sobre la producción de documental a partir del triunfo de la revolución y los temas que se abordan, a lo que concluye que existe una coherencia entre Revolución y producción documental de la isla:

“Como además es tarea de una revolución acompañarse de instrumentos idóneos de divulgación, que esclarezcan las radicales transformaciones que se operan en la sociedad, el documental fue desde el principio un arma de combate y de expresiones revolucionarias. Afirma los valores nacionales e imponen al extranjero de la obra del gobierno del pueblo”<sup>115</sup>

Es hasta 1964, en la edición que reúne los números 23/24/25 (1964)<sup>116</sup>, que Santiago Álvarez participa por primera vez en la revista con el artículo *La noticia a través del cine*, se trata de una declaración sobre las formas en que trabaja el noticiero y sus objetivos, en su elaboración espera que la gente “deje de ver el típico y convencional montaje de la mayoría de los noticieros cinematográficos del mundo”<sup>117</sup>. A continuación encontraremos referencias a su trabajo o declaraciones de él mismo sobre éste. Encuentro referencias en los números que aparecen en ediciones extendidas: 31/32/33, la cual tiene la portada del documental *Now!* de Santiago Álvarez además de dos artículos sobre el mismo, uno meramente compuesto de fotogramas del documental y otro de Mario Rodríguez Alemán, el cual es un análisis de la estructura y temática del material referido; otra referencia se encuentra en el número 54/55, en el cual se recuperan las respuestas hechas por la revista a un grupo de realizadores. Las preguntas fueron: ¿cómo, en el transcurso de estos diez años, se ha venido operando este singular proceso en el campo específico

---

<sup>115</sup> *Cine Cubano*, Año 2, no. 6, La Habana, 1961, p. 32-34

<sup>116</sup> *Cine Cubano* Año 4, no. 23/24/25 La Habana, 1964, p. 39-45.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 43.

e individual del los cineastas cubanos? Y ¿cómo se ha producido su participación social en tanto que artistas revolucionarios, parte de la Revolución y producto de ella, y qué significación tiene (y ha tenido) esta participación en su formación como artistas y en sus obras? Santiago Álvarez escribe al respecto *Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un acontecimiento que no tiene fin*<sup>118</sup>; posteriormente en los números 78/79/80, se hace un reportaje sobre una muestra de cine cubano en Panamá y la aceptación afortunada que en ella se tuvo; en el número 91/92 se habla sobre el internacionalismo en la obra de Álvarez ejemplificado en documentales como *El primer delegado*, *El cielo fue tomado por asalto* y *Luanda ya no es de San Pablo*. Rebeca Chávez dice en su artículo que Santiago Álvarez “ha trasladado al cine, a las imágenes, las múltiples formas en que la Revolución ha hecho patente su vocación internacional”<sup>119</sup>.

En las publicaciones de Antonio Paranagua, tanto en *Cinema Cubain* como en *Cine documental en América Latina*, se menciona de manera importante a este autor; el primer texto se refiere a Álvarez en relación a los acontecimientos políticos y económicos de la época en la cual surge. El segundo, por su carácter de descripción general del cine latinoamericano, no profundiza en nuestro tema de estudio, sin embargo, describe las obras de *Ciclón* (1963) y *Now!* (1965) resaltando la narrativa creativa al abordar dos acontecimientos de gran seriedad. El primero retrata las acciones llevadas a cabo cuando el huracán Flora azotó la isla y el segundo muestra la represión contra el movimiento afroamericano en Estados Unidos. *Cinema Cubain* no sólo ofrece un recuento del cine cubano, es un importante acercamiento al desarrollo del cine nacional situándolo de manera precisa en los acontecimientos políticos de la historia cubana el cual me ha servido de guía para notar la relación entre la producción fílmica de la isla y los acontecimientos políticos.

---

<sup>118</sup> *Cine Cubano* Año 8, no. 54/55, La Habana, 1968 p. 43-47.

<sup>119</sup> Chávez, Rebeca, “El internacionalismo en la obra de Santiago Álvarez” en *Cine Cubano*, no. 91/92, 1976, La Habana p. 127-131.

Ahora bien, la bibliografía consultada no ofrece una reflexión amplia sobre las características del Noticiero en función de considerarlo documental. Para ejemplificar la problemática de esta caracterización partiremos del caso del documental que nos ocupa: ¡*Muerte al invasor!*

Una definición tradicional de lo que es un noticiero fílmico diría que se compone de notas periodísticas generalmente de poca profundidad, los noticieros fílmicos se componían normalmente de varias noticias de diversa temática, usualmente de temas recientes. Aparecían regularmente y en periodos relativamente cortos. Siendo lo común, mensual, semanal o quincenal, dependiendo del país en el que aparecieran. Cada uno incluía diversos temas que no están relacionados entre ellos. En principio, cada tema tiene relación con algunos hechos de interés general ocurridos recientemente al momento de proyección<sup>120</sup>. El Noticiero ICAIC Latinoamericano comparte en cierta medida esta definición. El *File -Junio 13/63 D32-* de la Cinemateca de Cuba se refiere a *Muerte al invasor* como:

“la cinta de unos 18 minutos aproximadamente, recoge los momentos más sobresalientes de la acción bélica librada triunfalmente por las milicias y el ejército rebelde contra los invasores, así como trágicas escenas de los bombardeos a varias ciudades cubanas por aviones norteamericanos y el derribo de algunos de ellos por la artillería revolucionaria.”<sup>121</sup>

La ficha técnica del expediente 2(XI)61 de la misma cinemateca contiene el listado de los números del Noticiero ICAIC Latinoamericano con una breve descripción del contenido; el Noticiero #47 se refiere a ¡*Muerte al invasor!*, caracterizado como “Noticiero con categoría de documental, 35 mm, Largo, 1413 pies, 15 mins B/N”; revisando los títulos adyacentes podemos situar este material dentro del contexto de la producción del noticiero, por lo que tenemos que el número anterior (#46) es un edición extra que trata sobre los siguientes temas: *Agresiones yanquis*, *El encanto nacionalizado*, *Aviones B-26*; el número posterior

---

<sup>120</sup> Baeclin, Peter., Muller-Strauss, Maurice, *Newsreels across the world*, UNESCO, París, 1952, p.9.

<sup>121</sup> Se trata de una recuperación de artículos periodísticos que reseñan diversos acontecimientos referentes a la producción, distribución y recepción de los materiales creados por Santiago Álvarez.

(#48) tiene las siguientes etiquetas: Cuba informa al mundo, Solidaridad, Expresa Raúl Roa, 1º Mayo de Cuba Socialista. Por lo pronto surgen ya algunas preguntas, ¿a qué se refieren cuando lo describen como “noticiero con categoría de documental”? ¿Por qué los datos de los materiales adyacentes no contienen una mínima información técnica? Puedo afirmar que si una edición del Noticiero ICAIC se llegó a considerar como documental depende de juicios de valor de la época. Pareciera también que lo periodístico encuentra una elevación al convertirse en documental, afirmación que se ejemplifica en la siguiente declaración de Santiago Álvarez en el Festival de Cine Joven en La Habana en el año de 1978:

“El periodismo cinematográfico, al acercarse a la realidad como noticia, enriquece el lenguaje del cine documental. Porque el cine documental actual no existe sin una cuota elevada de periodismo. El empleo de las estructuras de montaje permite que la noticia originalmente filmada se reelabore, se analice y se ubique en el contexto que la produce otorgándole mayor enlace y una permanencia casi ilimitada”<sup>122</sup>

El único estudio específico publicado<sup>123</sup> sobre el noticiero que he encontrado es *El noticiero I.C.A.I.C Latinoamericano, análisis de caso*<sup>124</sup> de Haydee Chavero, catedrática de la Universidad de Venezuela. Se trata de un trabajo de ascenso (el equivalente en México a una tesina de especialización) en el que reflexiona sobre el papel del noticiero en la historia cubana y también sobre su importancia para la historia de América Latina. El texto comienza con la declaración de los objetivos,

---

<sup>122</sup> Álvarez, Santiago “El periodismo cinematográfico”, en *Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, vol III Centroamérica y el Caribe*, Ed. SEP-UANM-UNAM-Fundación mexicana de cineastas 1988, p. 142.

<sup>123</sup> También existe un trabajo escolar que resume la historia del documental y el noticiero, sin embargo no hace análisis. Es una gran aportación la puntual bibliografía que ocupa. Albóniga, Jesús, “El documental cubano y el noticiero ICAIC Latinoamericano, deudas y rupturas”. Tutor, José Ferreiro Brito, Trabajo de diploma, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, Cuba, 1990. Mimeo.

<sup>124</sup> Chavero, Haydeé, *El noticiero I.C.A.I.C Latinoamericano, análisis de caso*. Fondo Editorial de Humanidades y educación, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 2000. Texto electrónico: <http://www.ucv.ve/ftproot/humanidades/publicaciones/ColecAcad/ascenso/CHAVERO%20HAYDEE.pdf>

que tienen como base producir una reflexión teórica que se aleje de las argumentaciones a favor o en contra del proceso de la revolución cubana; sin mucho pesar, el documento que nos ofrece se adscribe a la primera de estas posturas; sin embargo, compartimos su preocupación por trascender esta disyuntiva. La aportación de Chavero se basa en la problematización del noticiero en cuanto se puede calificar como cine documental, o bien como noticiero cinematográfico. Propone entonces la imposibilidad de hacer una separación tan tajante, y se guía por las siguientes preguntas ¿Dónde comienzan los documentales y dónde terminan los Noticieros ICAIC? ¿Cuándo un noticiero se convierte en documental?<sup>125</sup>. Preguntas muy recurrentes al intentar analizar la obra de Santiago Álvarez.

Chavero explica que esas preguntas se deben contextualizar en el desarrollo de la necesidad de información de la población cubana. Su argumento principal es que el noticiero cinematográfico ofrecía la mayor información respecto a los hechos del mundo, en comparación con los medios escritos y la radio. A partir de una historia cronológica de los medios de comunicación en Cuba, haciendo énfasis en la comunicación visual, establece que los noticieros cinematográficos fueron la fuente de información que el público consumía masivamente. Todos los programas cinematográficos en Cuba y en la mayoría de los países de América, incluían la presentación de un noticiero como parte fundamental de la programación cinematográfica. Por lo que el ICAIC retoma esta práctica, incorporando al Noticiero en todas las programaciones de la isla.

Dedica uno de los capítulos a lo que llama la estética del noticiero, estudio que arroja ciertas conclusiones: la temática del Noticiero es tan amplia como los viajes de Fidel Castro a diferentes países, así como lo acontecido en la isla en el periodo de 1961 a 1991, lo que lo convierte en un referente obligado para la historia de América Latina, por lo que el Periodismo Cinematográfico consolidó en este caso una *técnica de documentación documental* (sic), capaz de contribuir a la difusión de informaciones diversas; los elementos formales mediante la incorporación de

---

<sup>125</sup> *Ibíd.*, P. 13.

diferentes fuentes: recortes de prensa, revistas nacionales y extranjeras, etiquetas, propaganda, publicidad, fotos fijas, comics, reutilización de tomas, rostros y locaciones, procesos de animación entre otros, no sólo dan cuenta de la creatividad técnica de la producción, sino que ofrece un material interesante de estudio en cuanto su reutilización forma parte de la investigación para la realización de la obra.

Ahora bien, yo voy a considerar el material de *¡Muerte al invasor!* como una producción de tipo documental. El contexto de realización es importante, pues el hecho de que forme parte de una producción constante de noticieros nos ofrece herramientas para su análisis; es cierto que es un número más del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que en lo general realizaba trabajo de periodismo cinematográfico. La elaboración de los noticieros tenía la premisa de la urgencia de información, dar las noticias lo más pronto posible para que no se volvieran añejas y perdieran el sentido inmediato. En el caso del material que nos ocupa, voy a deducir que es el resultado de un análisis más complejo, esto lo puedo pensar por los títulos adyacentes, el no. 46 y el no. 48, que parecen abordar el mismo tema, pero que ninguno se promovió más allá de la edición semanal, aunque también fueran números especiales. Así mismo, los encargados de la distribución del noticiero contribuyeron a elaborar juicios de valor que diferenciaron esta edición de las demás. La situación se repetirá con otros números del noticiero, por ejemplo *Ciclón* (1963).

Por otra parte, recordemos la definición de Julio García Espinosa sobre lo que se consideraba cine documental, concebía que *un film es de carácter documental cuando el peso del material extraído directamente de la realidad, no obstante su reelaboración artística, es mayor que el del material reconstruido*<sup>126</sup>, entendiendo que este autor-realizador representa una visión bastante difundida en el ambiente de producción fílmica de la década de los sesenta, debemos tomar en cuenta su afirmación. Tiempo más tarde agregará que *es arbitrario después de medio siglo*,

---

<sup>126</sup> García Espinosa, Julio, "El cine documental Cubano" en Álvarez Santiago, et al. *Cine y Revolución*, p. 122.

*seguir dividiendo el cine en cine-documental y cine-ficción [...] Parece más productivo hablar de cine-ficción y cine-acción*<sup>127</sup>. Si la elaboración del no. 47 del Noticiero ICAIC Latinoamericano, se produce bajo una dinámica de trabajo y de investigación periodística, en ocasiones *por su esmerada elaboración y el interés permanente de su contenido, muchos noticiarios pueden ser clasificados como documentales*<sup>128</sup>. Lo que no significa en última instancia que los demás no sean producto de arduo trabajo, sino que no logran ofrecer una representación de los hechos que abordan de forma diferente al formato de noticia. Esta definición nos ayudaría a contextualizar el hecho de que este material fuera considerado como filme documental, y tomando lo expresado por Bill Nichols para una caracterización, el cual argumenta que la estructura paradigmática del documental implica que:

“la invocación de una lógica documental; la dependencia de las pruebas; el montaje probatorio y la construcción de un argumento; la primacía de la banda sonora en general, el comentario, los testimonios y las narraciones en concreto; y la naturaleza y función históricas de los diferentes modos de producción documental pueden simularse dentro de un marco narrativo/de ficción[...] La marca distintiva del documental puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y asignados al proceso de visionado del texto”<sup>129</sup>.

Es decir, que volvemos a la idea del consenso para entender que las estructuras sobre las que se erige la obra y las formas precisas en que éstas deberían ser leídas se denominan en este caso *documental*. La descripción realizada por Nichols es muy importante para mi análisis, porque al aceptar que las imágenes pueden expresar sentidos polisémicos, se debe tener en cuenta la tradición sobre la que se realizan los argumentos y las representaciones, lo que ancla finalmente la interpretación a un contexto específico. Y entonces la multiplicidad de interpretaciones se torna menos ambigua.

---

<sup>127</sup> Mouesca, Jacqueline, *El documental chileno*, LOM Ediciones, EUA, 2005, p. 37-38. La cita de Julio García Espinosa aparece originalmente en García Espinosa, Julio, “*Impresiones a partir de Salvatore Giuliano*”, Cine Cubano no. 18, La Habana, febrero de 1964.

<sup>128</sup> García Espinosa, *Ibíd.*

<sup>129</sup> Nichols, Bill, *op.cit.*, p.54-55.

# A

## NÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE

### *¡MUERTE AL INVASOR!*

#### REFLEXIÓN SOBRE LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

Esta sección se dedica a la interpretación del contenido de la obra, tomando en cuenta su contextualización histórica como objeto físico y como argumentación sobre un hecho que se concibe como histórico.

Recapitulando, la interpretación de la información y de las representaciones que se hacen en la película documental se puede llevar a cabo desde diferentes perspectivas y disciplinas. He optado por incorporar conceptos de la archivística, del análisis iconográfico y de la historia, principalmente. Todas ellas convergen en la necesidad de una metodología de descripción para comenzar el análisis, es decir que debemos plantearnos la forma misma de narrar lo que vemos en la obra. Yo propongo que a partir de la sistematización de información que ofrece una ficha como la ISAD-(G) aplicada en la base de documentales del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora, podemos empezar a reconocer información útil para nuestro estudio, ya que la tarea del llenado de campos específicos ofrece sólo una guía para una descripción más detallada que debe realizar el investigador social. Considero que la parte denominada *Área de contenido y estructura* de la norma ISAD (G), y aplicada en el LAIS puede ofrecer la pauta. Está dividida en *Sinopsis*, que es una descripción del contenido temático del material elaborada a partir de la revisión del contenido, es decir, es un resumen de lo “que se trata” en la obra. El siguiente rubro es aquel en donde se indican los *Descriptor*es y

éstos son de carácter onomástico, toponímico y cronológico. El Manual de Catalogación del LAIS

<sup>130</sup> establece que: *Onomásticos* son los nombres de las personas referidas en el documental así como los de aquellos que aparecen en el mismo; *toponímicos* son los nombres de los lugares que aparecen en el documental así como aquellos que son referidos, siempre y cuando sean de trascendencia para el trabajo; y *cronológicos* son todas aquellas fechas o periodos de tiempo que señala o abarca el documental.

La identificación de estos descriptores, es decir, de palabras clave sobre el contenido de la obra ayudará a saber de quién estamos hablando, cuándo y en dónde. Considero de gran importancia reconocer que este comienzo es ante todo una forma de registrar datos precisos para lograr una descripción útil. No pretendo ver al documento únicamente como información, como registro de realidad, con el cual sólo podríamos hacer un trabajo de tipificación de personajes, lugares y situaciones; pero sí propongo que la identificación de información sea un punto de partida para elaborar una interpretación, y finalmente un análisis más profundo de las representaciones construidas.

El siguiente rubro se refiere al *Género* y puede contener subgéneros. También se podría llamar Estructura formal y con esto nos referimos a la identificación de diferencias y similitudes entre las producciones documentales para concentrarlas en grupos. Para este trabajo, más que el llenado de un campo, nos es útil esta información para saber reconocer que existen pautas de producción y de presentación de la información. Lo óptimo sería tener un conocimiento extenso sobre la Historia del Cine documental de todo el mundo y reconocer las grandes corrientes de producción; reconozco que aún no puedo hablar de géneros del documental (en su totalidad), pero para nuestro objetivo podemos identificar la obra *¡Muerte al invasor!* dentro del rubro de *Noticiero*, como característica genérica, lo

---

<sup>130</sup>Manual de catalogación del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, 2009, *inédito*.

que implica su cercanía con el periodismo en cuanto a las formas de investigación y presentación de la información.

Finalmente, tenemos un rubro que ofrece una guía para la descripción de cómo se estructura la obra, esta parte se llama *Estructura interna* es decir que debemos reconocer los recursos narrativo-cinematográficos y las fuentes en que se basa la obra. En pocas palabras tenemos a las fuentes como aquel material ya existente que el autor retoma para la argumentación en la obra, pueden ser: hemerografía, otros filmes de ficción, documental o animación, registros sonoros o mapas, entre otros. Y los recursos, por ejemplo, si utiliza una *voz en off* para narrar, si hace grabaciones propias o es reciclaje de imágenes, si utiliza actores para hacer una reconstrucción o una recreación, entre otros elementos<sup>131</sup>.

Por lo tanto, la archivística servirá aquí para encaminarnos a lo que Erwin Panowsky llama los tres niveles del análisis iconológico: preiconográfico, iconográfico e iconológico. Si lo que pretendemos es revelar los sentidos construidos mediante el lenguaje audiovisual en el documental debemos partir de un reconocimiento básico de lo que acontece en la obra, esa descripción no se acercaría en nada al objetivo final si no contáramos con una tipificación de la estructura interna, que incluye tanto la identificación de elementos (personajes, situaciones, contextos) como el reconocimiento de las construcciones de sentido que se elaboran por la totalidad de la obra. En el análisis del cine documental, desde la perspectiva de la investigación social, es útil la metodología propuesta desde la historia del arte para el análisis de imágenes en general (pintura, escultura y hasta fotografía), pero se ve rebasada por los códigos que se elaboran en el cine. La interpretación debe saber reconocer las especificidades de la argumentación audiovisual son la música, el texto hablado, el texto escrito, el montaje, etc., en relación a los contextos de producción y a la consulta de documentación relacionada como pueden ser libros, revistas, otras películas, etc.

---

<sup>131</sup> En el Anexo 1 se puede consultar la ficha de *¡Muerte al invasor!* completa.

Por lo tanto, la interpretación que en este capítulo desarrollo se basa en la sistematización de información, posteriormente en la elaboración de una descripción a partir del análisis morfológico y finalmente el cruce de lo anterior con el análisis del contenido, que a mí me interesa para reconocer las formas de interpretación de hechos históricos en la forma de cine documental. Que si nos adelantamos un poco, podemos plantear como una forma de representación de la historia, en este caso, se trata de interpretar la forma en que la invasión a Playa Girón fue registrada, interpretada y representada, con el objetivo de encontrar significados más profundos en lo que se refiere a la producción de sentidos y de formas en que la historia fue y es contada.

## **I. Descripción**

La descripción que realizaremos a continuación es el resultado de tres ejercicios: la descripción temática en la que identificaremos la historia que es contada; posteriormente analizaremos la forma en que se nos presenta esta historia, y finalmente abordaremos el resultado del cruce entre lo temático y las elecciones para su presentación, lo que llamaremos el sentido de la argumentación.

*¡Muerte al invasor!* es un filme que aborda la invasión norteamericana a la isla de Cuba en abril de 1961; a partir de grabaciones de campo presenta la forma en que es realizada la penetración y cómo es enfrentada por el pueblo y el ejército cubano. La narración es ofrecida por una *voz en off* que relata los hechos, a la vez que da su punto de vista respecto a lo acontecido. Se utilizan registros fonográficos (música grabada) para acentuar la caracterización invasores-invadidos, imperialismo yanqui-nacionalismo cubano. Algunos personajes son de principio reconocidos a cuadro: Fidel Castro y Osvaldo Dorticós, quienes aparecen alentando a las tropas defensoras y coordinando operaciones.

Una vez realizada la sistematización de la información, puedo afirmar claramente la temática del documental, y en términos históricos, los hechos de la historia abordados; el primer asunto es la invasión norteamericana a Cuba, que

comienza el 15 abril de 1961 con los bombardeos a los aeropuertos de Santiago de Cuba y La Habana y termina con la rendición de los invasores, en la provincia de Matanzas, específicamente en la Bahía de Cochinos, Playa Girón.

Una opción para analizar el contenido de la obra podría ser la comparación de lo expuesto con otras fuentes, como pueden ser textos: libros, memorias, periódicos o revistas, para posteriormente hacer una crítica de qué tan acertada fue la presentación de los “hechos” en este material respecto a otros; sin embargo, la comparación no consta en valorar la veracidad del audiovisual sino que hace evidente que el reto de incorporar a las imágenes en el estudio de la historia es saber qué nos puede ofrecer la obra y qué debemos buscar en otro lado. Y así acceder a una perspectiva más amplia del cómo fueron las cosas. Es un ejercicio de ida y vuelta en donde nuestra fuente ofrece información que debemos comparar con otras y luego volver para interpretar el sentido del porqué se nos dio así la información y no de otra manera. Por lo que, si puedo proponer una visión más o menos amplia del hecho abordado podré hacer conexiones de sentido más interesantes.

Es un hecho que se realizó una invasión promovida por Estados Unidos a Cuba en abril de 1961, entendiendo como hecho histórico aquel suceso del hombre que se dota de un sentido, es decir que el propio ser humano le busca una explicación en virtud de significarse como importante en el devenir del humano o dicho de otro modo, del tiempo histórico<sup>132</sup>.

#### LA PALABRA EN EL DOCUMENTAL

Félix Del Valle Gastaminza reconoce que una imagen fotográfica sin texto adjunto es un documento muy difícil de tratar<sup>133</sup>, es decir que una imagen o una película documental puede ofrecer cierta información esperando que el receptor la identifique plenamente. Por ejemplo, si en el documental *¡Muerte al invasor!* vemos (Imagen 2) a un hombre barbudo fumando, de mediana edad, portando un traje

---

<sup>132</sup> O’Gorman, Edmundo “Historia y vida (1956)” en Matute, Álvaro, (Comp.) *La teoría de la Historia en México 1940-1973. SEP/SETENTAS*, México, 1974. p 121-150.

<sup>133</sup> Del Valle Gastaminza, Félix, “La fotografía como objeto desde la perspectiva de análisis documental” en *Imágenes e investigación social...*, p. 222.

militar y que se encuentra escribiendo sobre una libreta pero no lo reconocemos como Fidel Castro, la interpretación final de la obra sería muy distinta a la que podríamos hacer si pudiéramos hacer la identificación.



Imagen 2. Fotograma de *¡Muerte al invasor!*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961

Una forma de presentación de la información en las películas son los intertítulos, que son los textos que se ponen en el filme; en los documentales se utilizan para indicar datos como nombres, fechas y lugares, o bien para hacer una narración más extensa. Algo similar ocurre en la fotografía periodística, se le llama *pie de foto* y puede ser la información que se encuentra en el espacio inferior de las fotografías dentro de las publicaciones, o bien el pie de foto que se le otorga en aras de “documentar la fotografía (fija)”.

Los intertítulos (Imagen 3) que en *¡Muerte al invasor!* se limitan a ofrecer los créditos de producción de la obra, son textos solo en mayúsculas, en blanco sobre fondo negro, que aparecen al principio del documental; cuatro son los textos que introducen lo que vamos a ver: primero, *Noticiero ICAIC Latinoamericano presenta*; segundo, *Actualidades cubanas e internacionales, director: Alfredo Guevara, narrador, Julio Batista*; tercero, *¡Muerte al invasor! Reportaje especial sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba*; y cuarto, *camarógrafos: Julio Simoneau, Pablo Martínez, (ICAIC). Mario Ferrer (TV Revolución)*.

NOTICIERO  
**ICAIC**  
latinoamericano  
PRESENTA

**ACTUALIDADES CUBANAS**  
e internacionales  
DIRECTOR ALFREDO GUERRA      NARRADOR JULIO BATISTA

**¡ MUERTE AL INVASOR !**  
REPORTAJE ESPECIAL SOBRE LA AGRESION  
IMPERIALISTA AL PUEBLO DE CUBA

**CAMAROGRAFOS:**  
JULIO SIMONEAU      ICAIC  
PABLO MARTINEZ  
MARIO FERRER TV REVOLUCION

Imagen 3. Créditos iniciales de *Muerte al invasor*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961.

El primer título corresponde a la responsabilidad última de la producción y puede verse como el respaldo institucional de la información; el segundo y el cuarto títulos nombran a las personas que se consideran importantes de mencionar para reconocer la autoría. Sin embargo, no aparece un crédito de realización ni de montaje o sonido, únicamente el director del Noticiero, la voz del narrador y los encargados de la grabación. El tercer título es el nombre del material; como vimos en el primer capítulo, los documentales eran nombrados por su contenido o como síntesis de lo representado. En este caso será la consigna *¡Muerte al invasor!*

El título identifica al material proponiendo desde el principio que este material es una consigna que a continuación se expone audiovisualmente. La declaración *¡Muerte al invasor!*, propone –aquí está la consigna y a continuación su argumentación, lo que es el contenido del filme. La declaración no es inventada, se tiene ya el mural de Siqueiros en la Escuela de México en Chillán, Chile realizada de 1940 a 1942, el cual se nombra *¡Muerte al invasor!*; César Augusto Sandino en su carta a Froylan Turcios, enero de 1928, menciona la frase no como consigna sino como misión revolucionaria frente a la ocupación norteamericana de Nicaragua:

“Para que nuestros simpatizantes comprendan la imposibilidad de que los invasores nos venzan, debo decirles que para los imperialistas *yankees* es más fácil vencer una potencia regular, que a Sandino y sus columnas. Por consiguiente, los aceptamos o no, según nos convenga, bien entendido de que nuestra misión es dar muerte al invasor en el lugar y la forma que podamos”

134

El enunciado se extendió para convertirse en consigna, es decir en una frase que aglutina un imaginario político y una declaración de principios. El Ministerio de las Fuerzas Armadas en Cuba (MINFAR), realizó y difundió recién acontecida la invasión un cartel impreso mediante serigrafía (CARTEL 1), de aproximadamente unos 30 x 40 cm. El dibujo de trazos fuertes de un hombre, que usa boina, apunta con su arma hacia el último plano de la composición, nombrando así a lo no visto,

---

<sup>134</sup> Sandino, Augusto César, Pensamiento Político, Ed. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1988, 125-126.

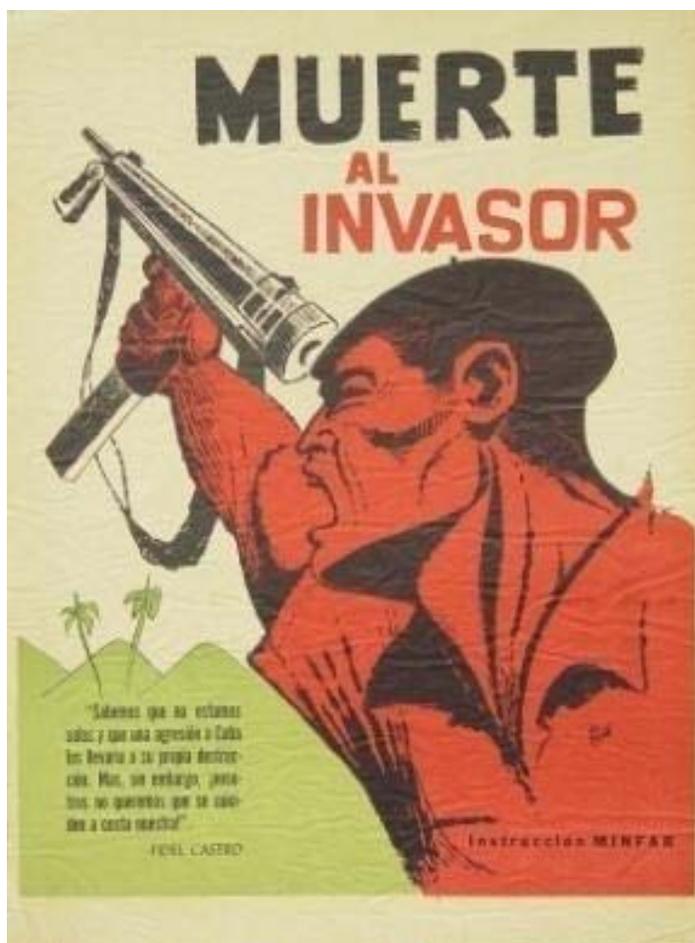
lejano tal vez. La consigna *Muerte al invasor* escrita en la parte superior de la imagen suprime los signos de admiración. El énfasis se da entonces con la imagen del hombre. Se logra un equilibrio del color mediante el uso del rojo y el verde, colores complementarios, el rojo usado enteramente para el militante se contrasta con el verde de las montañas del segundo plano. Sobre ellas está escrita una paráfrasis del final del discurso de Fidel Castro pronunciado el 2 de enero de 1961<sup>135</sup>: “Sabemos que no estamos solos y que una agresión a Cuba los llevaría a su propia destrucción. Más, sin embargo, ¡nosotros, no queremos que se suiciden a costa nuestra!” Del lado derecho se anota la autoría: Instrucción MINFAR.

Otro texto en el documental es la narración hablada. En la producción del Noticiero ICAIC Latinoamericano se recurría, la mayoría de las veces, a la narración con una voz omnisciente, llamada *voz en off* por no aparecer a cuadro. En *¡Muerte al invasor!*, el texto hablado es el eje central, es el que articula los sentidos y las imágenes presentadas. Al decir que este recurso funciona como eje reconozco que existe un mecanismo para dar unicidad a la obra lo que no implica que sea elemento único en detrimento de otros que ofrecen de distinta manera información y finalmente participan de otros lenguajes, como lo es la música y la imagen, por supuesto. La elección de una voz narrativa en esta modalidad responde a las condiciones técnicas de la producción, y también a una tradición en la forma en que se presenta la información, característica fundamental de los noticieros tradicionales.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Castro, Fidel, *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer ministro del gobierno revolucionario, en el desfile efectuado en la plaza cívica, el 2 de enero de 1961*, Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario en Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, *Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*, [<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f020161e.html>]

<sup>136</sup> Baeclin, Peter, Muller-Strauss, Maurice, *Newsreels across the world*, UNESCO, París 1952, p.9.



Cartel 1. *Muerte al invasor*, MINFAR, 1961. En Morales Campos, Reinaldo, “La gráfica y las agresiones de la Casa Blanca a Cuba”, *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, Año VIII, 9 al 15 de enero de 2010, La Habana, Cuba, 2010. [[http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n453\\_01/453\\_13.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n453_01/453_13.html)].

La transcripción de esta narración (Anexo 2) nos permite reconocer el discurso central de la obra, es decir del argumento ya masticado para los espectadores, bajo los objetivos de comunicar no se puede arriesgar la perfecta y fácil comprensión, sin embargo el análisis no se completará hasta que reconozcamos todos los recursos y fuentes utilizadas, y volver a hacer la tarea de síntesis que significa el documental. Sin embargo, al ser el eje estructurador de la obra, pareciera que los demás elementos se subordinan a la argumentación de la narración *en off*.

Es un texto épico que hace una crónica de la invasión a Playa Girón, es un texto que da cuenta de una batalla. El relato se estructura sobre cuatro ideas: la empatía con los individuos representados, la tipificación del invasor, el enaltecimiento de los defensores y finalmente la llamada a la solidaridad. Estas cuatro ideas las podemos identificar como los objetivos de la argumentación.

Primero, la idea de obtener la empatía nos hace pensar en la construcción de un espectador específico de la obra, ¿de quién se busca la identificación con el sufrimiento de las *familias cubanas* que ahora *lloran a sus muertos*? Tomando en cuenta las formas de distribución del noticiero, el primer espectador en el que pensamos es la población cubana, aunque el discurso aparezca como una identificación moral con el sufrimiento humano en general<sup>137</sup>. La secuencia de imágenes de mujeres llorando comienza con un funeral, el cual parece sino montado (por los realizadores del documental) sí intervenido para las cámaras. Tras al féretro vemos a tres mujeres llorando, del lado izquierdo del cuadro un hombre canoso, tras ellas dos hombres acomodándose tratando de mostrar unas banderas cubanas para hacer un mejor cuadro fotográfico, es entonces que el hombre canoso extiende la mano y jala a otra mujer que lloraba fuera de cuadro. Tal acción choca con la idea de pensar en un sufrimiento sincero, yo entonces no me pondría a dudar de esto

---

<sup>137</sup> Susan Sontag desarrolla esta idea con amplitud en Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003. Este texto es además interesante porque vincula la creación de las imágenes fotográficas con la empatía que éstas pueden o no ejercer, pensando en la forma en que se producen actualmente las imágenes, sobre todo las de guerra. El fotoperiodismo como actividad creadora de sentidos más que como reproducción objetiva de la realidad.

último sino en el interés de mostrar el sufrimiento a otras personas que no estuvieron en el acontecimiento, por lo que es obligatorio que los que lloran se vean ante la cámara. Saber con certeza quién es responsable de acomodar la escena para nuestros ojos se torna complicado, me inclino a pensar en que los reporteros pidieron ese movimiento de la mujer al ver que en la mirilla de la cámara no aparecía en el cuadro, pero también eso implica una colaboración de los retratados, su participación es también parte de la construcción. Habrá que pensar entre la intención del fotógrafo en relación a los intereses de los fotografiados. Esta secuencia aislada podría significar solo tal cosa, sin embargo forma parte de un todo. La especificidad del argumento construido mediante el discurso hablado sobrepuesto a las imágenes de los funerales, nos encamina a pensar en una respuesta “coherente” a tal sufrimiento. Hacer el ejercicio de ver esta primera parte sin audio es reveladora pero no significa la totalidad de la interpretación, se debe tomar en cuenta que no se utiliza audio sincronizado por lo que las imágenes son de origen silentes, el audio se incorpora en el montaje para obtener el material con la argumentación final que se requiere. La escena narrada se contrapone con imágenes subsecuentes de mujeres capturadas (hablando fotográficamente) en los momentos de personal abyección. Estas últimas parecen mucho menos escenificadas, sin embargo el montaje en estudio se encarga de ponerlas juntas para fortalecer la idea. Se pasa así de mujeres solas llorando a la idea de una nación que llora.

Tanto las acciones como el montaje van significando lo que vemos y oímos, también así el espacio. Dentro de este conjunto de imágenes hay un par de escenas de los cortejos fúnebres, el primero es un plano picado (desde arriba) en donde los asistentes junto al féretro bajan las escalinatas de la Universidad de La Habana; el segundo es otro plano picado del cortejo caminando por una calle de La Habana, el cual se convierte en una procesión interminable. La primera trae a cuenta el significado de dichas escalinatas en la historia de la Revolución, las cuales son representativas de la protesta frente a los gobiernos opresores de Machado primero y después del de Batista. La segunda será una escena que se repetirá, por diversos

motivos, en la historia cubana la cual representa el apoyo popular: la masa en las calles.

Segundo, es necesario que el espectador comience a dirigir el verbo de lo enunciado. Es decir, el sufrimiento fue provocado ¿por quién? La respuesta va más allá de nombrarle como IMPERIALISMO YANQUI. Se hará una construcción simbólica que resultará en su tipificación. El otro, antes que *invasor* tiene un origen, proviene de *bases norteamericanas*, se trata de *mercenarios patrocinados por el imperialismo norteamericano*. El siguiente fragmento ilustra la idea central:

“Vestidos con el uniforme camuflaje de las fuerzas armadas yanquis, patrocinados por los yanquis y casi yanquis ellos mismos, los ex militares batistianos, los herederos de los millonarios terratenientes y politiqueros corrompidos.”

Es decir que el invasor, en apariencia diverso: ex militares batistianos, herederos de millonarios terratenientes y politiqueros corrompidos, tiene detrás un factor común, el patrocinio y respaldo norteamericano.

Otra parte fundamental para la tipificación es su identificación con el armamento militar; en la guerra la superioridad tecnológica siempre ha jugado un papel importante, no solo por el triunfo real en las batallas sino por la superioridad de estatus que confiere el avance técnico al servicio de la guerra; además de la función del cine para los ejércitos por su utilidad en la identificación de las armas del oponente. En esta argumentación, el reconocimiento de la tecnología invasora servirá para revalorar el triunfo del invadido:

“[...] el fabuloso armamento yanqui. 10 camiones blindados, seis tanques *Sherman*, 700 bazucas, ocho morteros de grueso calibre, cañones sin retroceso, ametralladoras pesadas, bombas TNT, granadas, obuses, abundante parque, diez aviones derribados, cinco barcos hundidos. Los traidores trajeron a Cuba los más modernos recursos del ejército yanqui. Y aquí quedaron.”

Este inventario nos hace pensar también en las especificidades de una invasión, si bien en este contexto la enumeración sirve para hacer una valoración del

enemigo, es también información interesante para entender el fenómeno social del enfrentamiento armado. La reflexión se completa con el siguiente recuento:

“[...] son lanzados 178 paracaidistas, 1500 hombres contratados en Miami, entrenados en los Estados Unidos y en sus bases en Guatemala y Puerto Rico. Sus instructores se llamaban Frank, Bill, Pat y Less. Feroces e indiscriminados bombardeos por mar y aire preceden al desembarco.”

Existe una denuncia de la intervención política y armada en América Latina, que ahora, de manera breve es expuesta. La imagen que se construye al nombrar los nombres Frank, Bill, Pat y Less no podemos tomarla como un dato puro, se trata de la representación que reafirma que detrás de la invasión se encuentra el país norteamericano. Queda claro que cuando se habla de invasión entendemos la participación de dos personajes: el invasor y el invadido. Aunque se trata de gente de carne y hueso, en realidad estamos ante su representación como dos actores contrapuestos.

Tercero, la anterior identificación no se puede entender sino en oposición al invadido, que está integrado por *soldados del ejército rebelde y milicianos*, pero principalmente *la artillería y los tanques en manos del pueblo inician el aplastante contraataque*. Al defensor se le caracteriza sobretodo por valores morales reconocidos como universales, lo que va definiendo también su expresión nacionalista así es que: *aviones con falsas insignias cubanas se estrellan contra el coraje y la conciencia revolucionaria de nuestro pueblo*.

El asunto de la superioridad en armamento que expusimos en párrafos anteriores se entiende en cuanto que es el pueblo cubano el que hace frente a ello y contra todo *jóvenes artilleros antiaéreos con no más de 15 o 17 años, derriban 10 aviones enemigos con la ayuda de nuestra pequeña flota aérea*. O bien que *en en manos de las fuerzas populares, de los obreros y campesinos armados cae el fabuloso armamento yanqui*. Y finalmente:

“Ellos contaban con armas poderosas y con el respaldo del imperio yanqui, nuestros hombres con el valor que da defender una causa justa. En menos de 72 horas, el pueblo armado aplastó el intento de invasión de los mercenarios.”

Cuarto, llamada a la solidaridad. Sin haberse llevado a cabo aún la declaración del carácter socialista de la revolución cubana, se describe esta batalla y su triunfo como ejemplo para el resto de América Latina. Se identifica este suceso como hecho histórico del devenir latinoamericano, por lo que compartir el triunfo es reconocer los lazos históricos que ha hecho y debe aún hacer América Latina. Tenemos que:

“¡Playa Girón, aquí sufrió el imperialismo norteamericano su primera derrota en América Latina! Cuba seguirá siendo territorio libre de América. ¡Cuba seguirá siendo territorio libre de América!”

La solidaridad se entiende así en tres niveles: primero, la solidaridad se da entre los cubanos como implicados directos que son; segundo, la solidaridad se crea hacia el grupo de guerrilleros como grupo diferenciado entre los cubanos pero que se convierten en la forma deseable de ser; y tercero, la solidaridad se da entre los que les corresponde la lucha y quien no implicado, directamente, puede y debe ofrecer apoyo ético y material, América Latina y por similitud los países colonizados. Las tres ideas conforman el imaginario de la tipificación de la solidaridad que por similitud (en el documental por similitud poética) se propone armada.

Como mencioné en un principio, el texto hablado es la guía de construcción de sentidos, sin embargo ello no significa que otros elementos simplemente se subordinen. Además su uso es también producto del avance tecnológico de la época y del equipamiento del grupo de realizadores que producía el noticiero. En relación a la producción de documentales en general, Oscar Mendoza apunta que:

“Se trata de un recurso del que [...] muchos cineastas han abusado, en primer lugar debido a las limitaciones técnicas que impedían que las grabaciones de voz tuvieran sincronía con la imagen (con los labios de los protagonistas), pero también porque los usos y costumbres de muchos realizadores limitaron el empleo de la voz del narrador a una rutina que se tradujo en cientos de filmes

monótonos en los que la imagen era reducida a la categoría de acompañante insustancial de las palabras.”<sup>138</sup>

Hay matices en tal afirmación, porque, aunque en *¡Muerte al invasor!* se recurre a la tradición de la voz *en off*, ya por condiciones técnicas o bien por elección de los realizadores, ni la imagen ni el texto se presentan como acompañantes insustanciales. El argumento cobrará verdadero sentido en cuanto “presenciamos” las imágenes de la batalla. El texto hablado dirige nuestra mirada para otorgar sentido a lo que vemos, sin embargo, es por lo que vemos que el texto tiene la validez como real. Marc Ferro reconoce al respecto que:

“La sonorización comporta una fase terminal, llamada *mixage* (mezcla), en la que se combinan y equilibran los diversos elementos sonoros de una película: sonidos y voces sincrónicas de los documentos sonorizados, voces de los entrevistados, voz del comentario, ruidos, músicas, silencios. Cada uno de estos elementos puede considerarse como un comentario, como una intervención de funciones muy definidas: añadir un suplemento anímico a las imágenes desnudas, a las imágenes comentadas”<sup>139</sup>.

Es decir, que la sonorización se convierte en un texto, que mediante otro lenguaje a veces cambiando completamente el sentido de las imágenes no solamente anímicamente sino por la información que pueden ofrecer. Otro elemento que identifico como texto en el documental que me ocupa, es la música, clasificada como registro sonoro cumple aquí una función de narración; en el documental se identifican cuatro piezas musicales para reforzar y complementar el mensaje del texto narrado y de las imágenes. Solo una tiene letra, se trata del *Himno al guerrillero*, el cual versa de la siguiente manera:

Adelante, adelante, adelante la heroica guerrilla  
guerrillero, adelante a marchar  
con su cinto, la paz, con la guerra

---

<sup>138</sup> Mendoza, Oscar. *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. UNAM-CUEC, México, 2008, p. 75.

<sup>139</sup> Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Ed. Gustavo Gili, 1980. (Cinema et histoire. Le cinema agent et source de l'histoire. Paris 1977).P. 133.

con las armas de la libertad  
guerrillero, guerrillero,  
guerrillero, adelante , adelante  
con el fuego de paz del fusil

de la sierra hacia el llano, adelante  
guerrillero , vencer o morir  
guerrillero, guerrillero  
guerrillero, adelante, adelante  
que venido ganando Señor  
si el del pueblo resurge adelante  
libertad, libertad, libertad  
guerrillero adelante adelante<sup>140</sup>

La Real Academia Española define como himno a<sup>93</sup>la composición musical y poética dirigida en alabanza de los dioses o los héroes, su objetivo es exaltar a un gran hombre, celebrar una victoria u otro suceso memorable con el fin de expresar júbilo o entusiasmo; otra acepción habla de una composición emblemática que la identifica y que une entre sí a quienes la interpretan.<sup>141</sup> Se trata de una pieza musical utilitaria en el sentido de que su interpretación tiene como objetivo la exaltación y el reconocimiento de valores como el heroísmo. El himno al guerrillero se utiliza en una buena parte del documental, comenzando en el momento en que se describe el ataque: *aviones norteamericanos vomitan metrallas sobre combatientes y civiles*. Y posteriormente sirve de complemento a las imágenes que se han desligado de la narración *en off*. El texto del himno servirá de puente para entender el significado de que: *Jóvenes artilleros antiaéreos con no más de 15 o 17 años, derriban 10 aviones enemigos con la ayuda de nuestra pequeña flota aérea*.

El himno como narración ofrece también significados interesantes, queda claro que es la figura del guerrillero al que se exalta exigiéndole respuesta ante la

---

<sup>140</sup> Transcripción de los fragmentos del himno cantado en el documental.

<sup>141</sup> “Himno” en *Diccionario de la Real Academia Española*, en [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=himno](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=himno) [28 julio 2009].

gesta. Es decir que lo sucedido en la sierra debe extenderse al llano y a toda Cuba. El himno enaltece a la vez que define una propuesta de combate. En el verso con *el fuego de paz del fusil* se resume el tenor de la batalla desde los defensores, se trata de una violencia justa, la guerra por la paz, es decir que si Cuba por vía de la guerrilla ha tomado las armas esto se justifica primero como defensa a la invasión y en el fondo se ejemplifica la teoría de la violencia<sup>142</sup> que se propuso como único camino de la revolución tanto en Cuba como en otros países de América Latina y África en la década de los sesenta.

## LAS FUENTES EN EL DOCUMENTAL

Es prudente recordar la visión que propusimos anteriormente sobre el papel de la fotografía, en este caso fílmica, respecto a su relación con la realidad. Se tiene que la realización denominada documental ejerce su actividad sobre el reconocimiento (consenso social) de poder captar el mundo mediante la tecnología. No es absurdo detenerse a pensar sobre la diferencia entre lo sucedido en un momento cronológicamente determinado y cómo ello puede ser contado a aquellos que no lo presenciaron.

En este documental el texto nos ofrece una descripción de lo que sucedió en abril de 1961, se ha identificado que ese relato nos es contado bajo el eje de la palabra hablada, lo que nos permite reconocer a un intermediario entre lo que pasó, en un momento determinado de la historia, lo que se puede llamar hecho histórico y lo que sucede en el filme. El realizador, que es el responsable de esa argumentación, no se contiene únicamente en el recurso del narrador invisible y al impacto de la música para la presentación de la información, recurre también a otros elementos, como lo es la presentación de portadas de periódicos (Imágenes 4 y 5). A mí me interesa particularmente esta forma de mostrar otras fuentes, como lo podría ser un mapa o un dibujo; en este caso la presentación de la hemerografía cumple la función

---

<sup>142</sup> Véase Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1963. Publicado en Francia en 1961 por Jean Paul Sartre.

de validar al discurso que ya venía ofreciendo el documental. Se muestra tan rápido que el espectador solo tiene tiempo de leer los encabezados, por lo que su presencia en la obra no se puede pensar como la de ofrecer mayor información a la ya expuesta por el narrador.



Imágenes 4 y 5. Fotogramas de *Muerte al invasor*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961

La posibilidad de consultar la obra en formato DVD me permite la obtención de fotogramas (imágenes fijas de la película) y analizar con detenimiento la información que muestran estas portadas de periódico. Sin embargo, no olvidemos que la construcción de sentido se da en el marco de la obra en su conjunto, incluyendo el tiempo real en el que se ve una película. Es decir, si la obra dura aproximadamente 15 minutos, y esta secuencia se presenta en dos segundos, deberemos estudiarle por su relación con el resto de los elementos mostrados según esta relación de tiempo. Eso no nos exime de un asunto, la valoración de lo argumentado. La presentación visual de las portadas de periódicos da cuenta de otras fuentes de información utilizadas para la elaboración de la obra audiovisual, aunque solo se muestren de manera ilustrativa en el material. Para reflexionar sobre ello, he buscado textos de los periódicos *Hoy* y *Revolución*.

En la pesquisa me encuentro con una publicación de la época (1962), titulada *Playa Girón: Derrota del imperialismo*<sup>143</sup>, la cual recopila materiales que aparecieron en la prensa cubana, o al menos eso se declara en la introducción, aunque ninguno se acompaña de una fecha o del lugar de aparición.

En lo general se trata de testimonios y crónicas periodísticas, una de ellas se presenta con el título *¡Muerte al invasor!*<sup>144</sup>, crónica periodística escrita por César Leante<sup>145</sup> para el periódico *Revolución*. Este texto ofrece imágenes similares a las que vemos en la obra que aquí me ocupa, lo que encuentro muy interesante para entender el significado del documental pero también para entender la construcción de la historia en el imaginario cubano, lo que puede ofrecer una reflexión respecto a las formas de investigación para la producción del Noticiero ICAIC Latinoamericano, la producción misma y la forma (estructura interna, selección de recursos y fuentes) para presentar la información.

Volviendo al texto de Leante quisiera presentar algunas de las imágenes propuestas para relacionarlas con las vistas en el *¡Muerte al invasor!* audiovisual. Seguiré la argumentación que expusimos en párrafos anteriores para llevar a cabo la interpretación: la empatía con los individuos representados, la tipificación del invasor, el enaltecimiento de los defensores y finalmente la llamada a la solidaridad. Durante la crónica se describe en varias ocasiones el paisaje de guerra haciendo hincapié en los campesinos, mujeres y niños atacados:

“Los milicianos del batallón 339 han presenciado este crimen bestial, esta carnicería sin nombre. Ven los cuerpos destrozados de los campesinos tirados

---

<sup>143</sup> *Playa Girón: Derrota del Imperialismo*, T1, 4ed, Ed. R, La Habana, Cuba, 1962.

<sup>144</sup> Leante, César, “¡Muerte al invasor!” en *Playa Girón: Derrota del Imperialismo*, T1, 4ed, Ed. R, La Habana, Cuba, 1962, p. 278-301.

<sup>145</sup> César Leante (Matanzas, Cuba, 1928), fue escritor radial y de televisión hasta el triunfo de la revolución en 1959. Trabajó como periodista en el diario *Revolución* y después desempeñó diferentes cargos al servicio del gobierno cubano hasta su deserción. Ha publicado numerosos libros, entre los que destacan las novelas, *Muelle de caballería* (1973), *Capitán de cimarrones* (1982) y *El bello ojo de la tuerta* (1999); también escribió *Fidel Castro: el fin de un mito* (1991). (Abreu, Felipe, José, “César Leante” en *Reseñas, Volviendo la mirada*, <http://www.elateje.com/0206/resenas020601.htm>).

en la carretera o en la cuneta. Una mujer, herida de muerte en el pecho, exclama antes de expirar: ¡Patria o Muerte!<sup>146</sup>

La descripción comienza como se ha visto en el documental:

“-Han llegado tirándole a campesinos y niños- agrega el hijo. Mientras Tirso retrata a la familia frente al féretro de la madre asesinada, la niña de 13 años, Nemesia, sigue llorando y temblando”

Pongamos atención en lo que hace “Tirso”, fotógrafo que acompaña a Leante en la investigación periodística: la descripción anterior no sólo da cuenta de un hecho, no sólo es una construcción de una imagen mental, si no que expresa la actividad de la fotografía como una práctica humana que participa en la elaboración de sentidos. Las imágenes fotográficas deberán ser así analizadas. Así como “Tirso” selecciona sus encuadres y personajes fotografiados, así los camarógrafos del Noticiero ICAIC.

La crónica de Leante continúa con la tipificación del invasor y el enaltecimiento de los defensores invadidos:

“A pesar de la enorme superioridad de los mercenarios, el batallón 339 logra contenerlos, impedirles un fácil avance. Su fuego y su tenaz resistencia siembran el pánico entre los invasores. No esperaban hallarse este recibimiento de plomo y heroísmo.”<sup>147</sup>

Otras imágenes que ofrece el texto, y comparte con el audiovisual, en las cuales no me había detenido, son las que se relacionan con la imagen que se confecciona de Fidel Castro y las imágenes probatorias del triunfo de los defensores (y finalmente del pueblo cubano) sobre la invasión. Leante expresa su experiencia al encontrarse con Fidel:

“Esa madrugada tuve un privilegio poco común: el de oír a Fidel Castro impartiendo órdenes militares, organizando la campaña bélica [...] Fidel hablaba con voz firme, pero jamás la alzaba más allá de lo necesario. Escuchaba con atención, sin interrumpir a su interlocutor hasta captar el más

---

<sup>146</sup> Leante, César, *Óp. Cit.*, p. 282.

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 281.

mínimo detalle de lo que se le comunicaba. [...]Y cuando en su mente ya había una composición del lugar, decía lo que había que hacer sin la menor vacilación”<sup>148</sup>

En el documental existen varias escenas que “ilustrarían” la anterior descripción (Imágenes 6 y 7), o dicho de otro modo la crónica escrita encaja como una descripción de la secuencia de imágenes que tenemos en el documental; hacer el cruce entre ellas, ayuda a entender la construcción de sentido de la obra. Fidel Castro aparece en tres ocasiones en el audiovisual, en la tercera se arma una secuencia en la que lo vemos en el campo de batalla, charlando y dando órdenes; las imágenes se muestran mientras la voz *en off* afirma que:

“En menos de 72 horas, el pueblo armado aplastó el intento de invasión de los mercenarios. Sus lanchas y barcasas de desembarco de fabricación norteamericana zozobran cuando los jefes intentan huir abandonando a sus secuaces.”



Imágenes 6 y 7. Fotogramas de *¡Muerte al invasor!*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961.

El mensaje que se comunica es la comparación entre Fidel Castro como líder revolucionario en oposición a los jefes cobardes que han huido. Este significado toma su papel en la oposición que venía describiendo sobre la dupla invasores-

---

<sup>148</sup> *Ibíd.*, p. 291.

invadidos, la figura de Castro reafirma los valores de heroísmo y compromiso del pueblo cubano.

Por último, tomando en cuenta lo desarrollado en el primer capítulo de esta tesis, son importantes las observaciones de Félix del Valle Gastaminza en su propuesta para entender la dimensión documental de la fotografía (en su caso fija), la cual se centra en la necesidad de analizar la relación que el documento establece con la realidad<sup>149</sup>. Existen tres modos de relación con el mundo según este autor: el modo simbólico, utilización de la imagen como símbolo mágico o religioso; el modo estético, en virtud que esta destinada a proporcionar sensaciones específicas al espectador; el modo epistémico, la imagen aporta información de carácter visual sobre el mundo, cuyo conocimiento permite abordar aspectos no visuales. Esta función de conocimiento es significativa en la fotografía documental, en la fotografía de prensa y en la fotografía científica.

Lo presentado en un documental y que identifico en la obra se organiza principalmente bajo el entendido de que la imagen fotográfica aporta información sobre el mundo, su uso para la construcción de sentido corresponde en parte al sentido estético, es decir bajo unos supuestos de armonía que pueden provocar sentimientos y emociones en el espectador. Lo que resulta finalmente es que las imágenes fotográficas “informativas”, acomodadas en un orden específico construyen sentidos que pueden develarse como simbólicos.

Un ejemplo es la forma de argumentación sobre el triunfo del “pueblo cubano” en la invasión a Playa Girón. El pueblo cubano se presenta primero como ultrajado, después organizado, posteriormente heroico y finalmente triunfador. La imagen fotográfica en el contexto de la obra de cine documental se utiliza como comprobación de las anteriores afirmaciones. La imagen que cumple más claramente esta forma de presentar la información se usa cuando se habla del triunfo; para que no quepan dudas, cuando el narrador afirma que se ha vencido al

---

<sup>149</sup> Del Valle Gastaminza, Félix, “La fotografía como objeto desde la perspectiva de análisis documental” en *Imágenes e investigación social...*, p. 220.

enemigo, se deben presentar: primero las armas recuperadas del *invencible* enemigo y posteriormente poner a cuadro al enemigo vencido, ya por la presentación de los aviones enemigos caídos, ya por la fotografía de los propios invasores. (Imágenes 8 y 9).



Imágenes 8 y 9. Fotogramas de *Muerte al invasor*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961 en TU-TV [<http://www.tu.tv/videos/muerte-al-invasor>]

## II. Interpretación

### ¡MUERTE AL INVASOR! COMO FUENTE

Una vez realizada la descripción desarrollaré la interpretación del material reflexionaré sobre la posibilidad de que el cine llamado “documental” sea considerado como una fuente para el estudio de la historia, lo que tiene sentido en una teoría de la historia que conciba a la investigación como una identificación de las fuentes, José Gaos afirma al respecto que:

“Por la investigación en sentido estricto no puede entenderse la investigación de los *hechos* históricos mismos, pues ésta abarca la crítica y la comprensión y puede abarcar la explicación, al menos en parte, sino que debe entenderse la recolección y, en casos, el descubrimiento de las *fuentes de conocimiento* de los hechos, que pueden reducirse a la palabra escrita o los *documentos* y a los *monumentos* mudos, [...]De hecho, los historiadores trabajan sobre los documentos y monumentos disponibles después de una investigación propia o ajena detenida cuando les parece que disponen de *suficientes para aportar novedades más o menos importantes*, y este “parecer” es consecuencia de las operaciones restantes hasta las de reconstrucción y expresión, y quizá principalmente de éstas, o es, en

definitiva, manifestación de su “sentido histórico” o talento para la Historiografía”<sup>150</sup>

Lo que conlleva al reconocimiento de las características específicas de las fuentes y de competencias de análisis que debe desarrollar el interesado en estudiarlas. Tal vez Gaos aún no se planteaba al cine como fuente para el conocimiento histórico, pero según lo propuesto (y con las reservas necesarias) el cine documental puede ayudar a la crítica, comprensión y explicación de lo que aconteció y acontece en una sociedad.

Tomás Pérez Vejo expone en su texto sobre imágenes e historia social<sup>151</sup> una postura que resume lo que hasta ahora se ha venido haciendo en esta tesis. Él parte de un concepto de fuente desde la historiografía, la define como: *vestigios del pasado que intentamos reconstruir y explicar a partir de los restos que el río de la historia caprichosamente nos trae*, lo que completa lo expuesto por Gaos: la investigación de la historia se hace a través de elementos que no son los hechos mismos, y éstos se buscan y se encuentran. Por otra parte, Pérez Vejo reconoce que el estudio de esos hallazgos tiene implicaciones metodológicas:

“el nuevo paradigma de la historia no es la búsqueda del arcano, de la verdad encerrada en un documento único, y escrito, sino seguir pistas aparentemente insignificantes que, convenientemente utilizadas, pueden llevarnos a explicar procesos centrales del devenir histórico. No hay ninguna verdad histórica esperándonos. La única verdad histórica es la que construimos a través de las fuentes indirectas”<sup>152</sup>.

Por último, la incorporación del cine documental bajo estas premisas requiere, sobretodo, de competencias de lectura por parte del investigador que busca no solo

---

<sup>150</sup> Gaos, José, “Notas sobre historiografía (1960)” en Matute, Álvaro, (Comp.) *La teoría de la Historia en México 1940-1973. SEP/SETENTAS*, México, 1974, p. 78-79.

<sup>151</sup> Pérez Vejo, Tomás. “Imágenes e historia social: una reflexión teórica” en Camacho Navarro, Enrique, (coord.) *El rebelde contemporáneo en el circuncaribe. Imágenes y representaciones. CCyDEL/UNAM/Edere*, México, 2006, p. 65-82.

<sup>152</sup> *Ibíd.*, p. 70-71

información sino la interpretación: el por qué, el cómo y el para qué de la creación de sus fuentes. Pérez Vejo, hablando de las imágenes en lo general, concluye así:

“pero que acaso la mejor forma de comprenderlas, lo que les da sentido y explica su creación, sea su carácter comunicativo, el hecho de que toda imagen cuenta una historia, de que es un mensaje en el tiempo, un texto que fue compuesto para ser leído”<sup>153</sup>.

Por lo que, hablando de cine documental, no se realizan obras tan abiertas como para dejar paso a la especulación, sino que pretenden en su realización que el mensaje sea bien comunicado, y por supuesto, entendido como se espera. En ese tenor entendería *un texto que fue compuesto para ser leído*, lo que no exime al espectador de realizar la interpretación de la lectura propuesta.

#### EL DOCUMENTAL: INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD

Ahora bien, la interpretación que he buscado completar se enmarca en la hipótesis central de la presente tesis, el filme documental posee un valor como documento histórico en cuanto pretende ser y es una interpretación de la realidad a través de la representación mediante técnicas cinematográficas. A diferencia del filme de ficción, en el documental se establecen códigos que se basan en su relación con lo verdadero, los cuales deben ser comprendidos para su lectura, esto caracterizará su legitimidad como discurso de lo real. Por lo tanto, el quehacer documental de Santiago Álvarez que comenzó su trabajo junto a la Revolución Cubana constituye una síntesis de la legitimación consensada de lo real que se convirtió en institucional en cuanto su labor era realizada dentro de los márgenes estatales del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

Considero que la interpretación se puede completar por el reconocimiento de dos cuestiones: la obra como resultado de los contextos de producción y la significación de la obra por los usos que se le han dado posteriormente.

El objetivo del documental en tanto noticiero es el de informar, Haydeé

---

<sup>153</sup> *Ibíd.*

Chavero afirma que:

“[...] esa información se ha hecho trascendente, emocional y así ha podido salvar el escollo de la necesaria actualidad que tiene que ostentar, para cuando 3 o 4 semanas después llegue a las pantallas de las salas del interior de la República”<sup>154</sup>.

Esa *necesaria actualidad que tiene que ostentar* se contextualiza en la producción de un noticiero que tiene aquello como premisa, en tanto su fundación corresponde al objetivo de ofrecer una visión de los hechos acorde al nuevo gobierno cubano. También, en cuanto la producción del Noticiero #47 *¡Muerte al invasor!* se enmarca en las formas de realizarse la actividad periodística, será interesante saber cómo se producen esos registros fotográficos que en principio buscan “informar”.

En este contexto, la actividad periodística se explica como una forma de investigación, de interpretación y presentación de lo ocurrido. Oscar Mendoza aporta a que:

“Quienes han dado vida a los géneros periodísticos han también contribuido a construir una metodología y distintas formas de abordar los sucesos que tienen lugar en la realidad, una tarea que ha sido adoptada así sea intuitivamente por los documentalistas. Las circunstancias en las que nació el cine de no ficción propiciaron el nexo entre ambas prácticas basado en tres géneros del periodismo que tienen grandes similitudes con los planteamientos de la inmensa mayoría de los documentales, a saber: la crónica, el reportaje, y el artículo de opinión que está, como sabemos, emparentado con el ensayo”<sup>155</sup>

Ello cobra mayor sentido cuando comparamos la producción del documental con otras fuentes que dan cuenta de mismo hecho, por lo que vuelvo a la recopilación de la que tomé la crónica de Leante: *Playa Girón: Derrota del imperialismo*<sup>156</sup>. En ésta encuentro un apartado final llamado *Historia gráfica de la invasión*, la cual se compone de una serie de fotografías similares a las presentadas

---

<sup>154</sup> Chavero, Haydeé. *El Noticiero I.C.A.I.C. Latinoamericano*, Fondo Editorial de Humanidades y Educación/UCV, Venezuela, 2000, p. 58.

<sup>155</sup> Mendoza, Oscar. *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. UNAM-CUEC, México, 2008, p. 35.

<sup>156</sup> *Playa Girón: Derrota del Imperialismo*, Tomo 1, 4ed, Ed. R, La Habana, Cuba, 1962.

en el documental. Hay imágenes de los aeropuertos destruidos, de los funerales de las víctimas, de las maniobras militares, de combatientes, de civiles heridos, Fidel Castro coordinando operaciones, el presidente Dorticós explicando ante un grupo de personas la invasión, y por supuesto, imágenes de los invasores capturados. Un par de fotografías en particular capturan mi atención pues se asemejan a otras que se encuentran en el documental; la primera se trata de algún *invasor* capturado (Imágenes 10 y 11).

La segunda, es una imagen que podemos reconocer como motivo iconográfico (Imágenes 12, 13 y 14) y aparece tanto en el documental como en la *Historia Gráfica* que había mencionado, además de ser parte cotidiana del cubano representándose en el billete de 10 pesos (moneda nacional).



Imagen 11. Fotograma de *Muerte al invasor*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961 en TU-TV [<http://www.tu.tv/videos/muerte-al-invasor>]

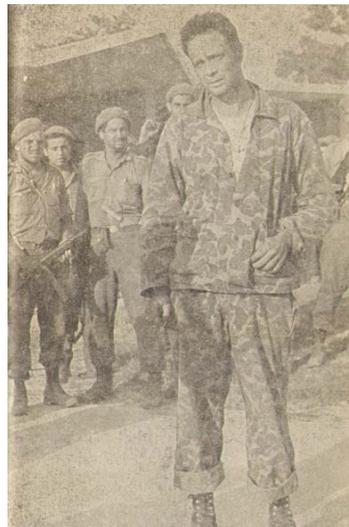


Imagen 10. *Sin título*, autor desconocido, 1961, en *Playa Girón: Derrota del Imperialismo*, Tomo 1, 4ed, Ed. R, La Habana, Cuba, 1962.



Imagen 12. Fotograma de *Muerte al invasor*, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961 en TU-TV [<http://www.tu.tv/videos/muerte-al-invasor>]



Imagen 13 *Sin título*, Autor desconocido, 1961. En *Playa Girón: Derrota del Imperialismo*, Tomo 1, 4ed, Ed. R, La Habana, Cuba, 1962.



Imagen 14. Billete de 10 pesos cubanos, 2005

El individuo en la primera pareja de imágenes (Imágenes 10 y 11) es el mismo. Frente a una construcción de un piso con el techo a dos aguas a aparece un grupo sirviendo de telón a la presentación de un individuo. Es un hombre blanco vestido con traje norteamericano de camuflaje, usa la chaqueta desabotonada y porta distintas placas en el cuello, en el brazo izquierdo lleva cosido un parche negro en forma de escudo, el hombre de alguna manera capturó la atención del fotógrafo y del camarógrafo, pues se detuvieron para retratarle. Sin embargo me inclino a pensar que la manera en que llamó la atención el individuo es porque fue mostrado ante la prensa al mismo tiempo, la hipótesis se confirma porque en la secuencia del documental, el hombre posa ante las cámaras y después se retira ante la señal de otro individuo por lo que la imagen que tenemos es similar. No se trata de un *retrato* pues no importa tanto quién es sí no lo que representa. Un retrato es la representación de una persona en la que es la persona el tema principal. Hay muchas definiciones que tratan de si representamos una parte, algo característico o una idea que podamos relacionar con una persona. Pero al fin y al cabo se trata de que el tema, sea la persona. La fotografía de retratos es un género, una forma establecida por el objetivo que impulsa el acto fotográfico, *en sentido estricto se refiere a prácticas intencionales reguladas e identificadas como tales por los creadores y los receptores*<sup>157</sup>. Es útil definir lo que es esta fotografía ni la secuencia en el documental y no se trata de retratos pues eso implicaría que el objetivo fuera representar a la persona por su individualidad. En este caso se fotografía por dar cuenta de algo mucho más amplio: la invasión. Esta apreciación es interesante para entender el contexto de producción del audiovisual, y finalmente de la creación de los registros fotográficos que nacen bajo el sufijo de “documental” y que llevarán una vida como tal por ello. Por lo tanto, las imágenes que nos ofrece el noticiero se crean en el contexto del objetivo de dar cuenta del hecho de la invasión, el cual es captado además por una estructura de información periodística: periódicos, revistas,

---

<sup>157</sup> Picaudé, Valérie/Arbaizar, Philippe (Eds), *La confusión de los géneros en fotografía*, Ed. Gustavo Gilli, España, 2004, p. 16.

noticieros, radio; proceso social en el que participan los fotografiados, los fotógrafos, y los interesados en que ciertas imágenes se produzcan.

Sin embargo, resulta que el fotografiado es José Miró Torra, cubano exiliado hijo de quien fuera Primer Ministro de Cuba los primeros días de enero de 1959, José Miró Cardona; participó como operador de radio en la Brigada 2506 que invadió Playa Girón, Bahía de Cochinos, en abril de 1961.<sup>158</sup>. Lo interesante no sólo es la identificación precisa del sujeto sino el hecho de que su imagen se convierta en ícono de la invasión desde la visión, que se comparte en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, de la prensa cubana y extranjera a través de sus registros fotográficos. La imágenes de Miro Torra juegan con la convención de la fotografía de retrato y la documental, se trata de fotografiarlo sí por su identidad pero ésta como prueba de que la invasión fue perpetrada por hijos de la burguesía cubana, exiliados, lo que reafirma y sustenta el carácter de mercenarios y traidores de los invasores y finalmente devendrá en una legitimización del empoderamiento en el gobierno de un sector. Con la reiterativa imagen de este individuo se asume desde un principio que la gesta no es sólo contra el imperialismo yanqui sino que se trata también entre cubanos.

Las siguientes imágenes que sí se acompañan de pie de foto, permitieron la identificación y amplían la reflexión sobre la relación entre la producción de imágenes, las historias que quieren sus realizadores que cuenten y las historias que cuentan (Imágenes 15 y 16). Ambas imágenes se han encontrado en su formato

---

<sup>158</sup> José Miró Torra nació el 9 de marzo de 1928 en La Habana, Cuba, se doctoró en leyes en la Universidad de La Habana en 1952. En 1957 salió exiliado a Miami pues fue un activista en contra del gobierno de Fulgencio Batista. Regresa a Cuba en 1959, después trabajó en el Instituto de Estabilización del Azúcar como consejero legal hasta 1960 en que se exilia junto a su padre José Miró Cardona, quien fuera Primer Ministro de Cuba al triunfo de la Revolución los primeros días de enero, a través de la Embajada de Argentina y entonces parte a Miami el 26 de enero de 1961 donde se alista en la Brigada 2506. Es designado en el Segundo Batallón de Infantería bajo el mando de Hugo Sueiro. Participa en la invasión del 17 de abril de 1961 como operador de radio de la Compañía Mortar. Cuando combate en Bahía de Cochinos es hecho prisionero durante veintidós meses hasta el 24 de diciembre de 1962. Posteriormente vive 29 años en Puerto Rico trabajando en una compañía de seguros. Regresa a Miami en 1994 para ser presidente de la asociación de Veteranos de Bahía de Cochinos (Brigada 2506). [Biografía de José Miró en *Guaracabuya, Órgano Oficial de Amigos del País* en [http://www.amigospais-guaracabuya.org/g\\_miro.php](http://www.amigospais-guaracabuya.org/g_miro.php)]

digital y sin información sobre su tamaño de impresión original, o del tipo de imagen fotográfica, no se sabe de su realizador ni la fecha exacta en que fueron tomadas. Pero ahora comparadas con el par anterior (Imágenes 10 y 11) puedo afirmar que forman parte de las imágenes creadas por la prensa, lo que las dota de características peculiares.

En la imagen 15 aparecen tres hombres, la toma oblicua pone en primer plano a José Miró, lo que lo centra como objetivo principal de la fotografía; recordando el documental *¡Muerte al invasor!* se observa a los otros dos individuos como parte de los personajes filmados identificados como invasores. En la obra audiovisual aparecen de forma aislada, ahora en la imagen se tiene a tres individuos en un transporte de apariencia militar. Solo Miró porta traje militar, los otros dos individuos visten camisa arremangada y pantalón de vestir. Los tres fijan la mirada hacia distintas direcciones, mientras Miró observa pensativo hacia fuera del cuadro, el hombre del fondo mira fijamente hacia la cámara. La escena parece haber sido tomada con toda calma, no es una imagen de acción sino de parsimonioso registro.

La imagen 16 es muy sugestiva para la interpretación. En primer plano y en el centro de la escena José Miró parece contestar a su interrogador, quien a su derecha toma notas en su pequeña libreta. En un segundo plano, un hombre a cada lado de Miró posa realmente orgulloso para la cámara. El de la derecha de la fotografía mira fijamente a la cámara, fuma desfachatadamente levantando su poderosa arma, mientras se recarga sobre la cadera; el otro hombre fija la vista por detrás del fotógrafo mientras sostiene en alto su arma. Ambos hombres usan pantalones de campaña, aunque con distinto modelo de camisa, la boina negra los identifica. El hombre de color también aparece en el documental acompañando al mismo prisionero. En tercer plano cuatro hombres prestan atención a la situación, uno de ellos con traje de piloto mira sobre los hombres de sus compañeros hacia la cámara. El paisaje no se logra observar con claridad, por la exposición de la foto el cielo se ha tornado blanco y en los extremos de la foto se logran ver ramas de árboles. Por la composición se percibe que la foto ha sido tomada bajando levemente el nivel de la

cámara e inclinando el ángulo de la toma lo que enaltece discretamente a los fotografiados. Tal descripción me empuja a hacer una interpretación considerando a la imagen como una escenificación, como intervención de la acción es clara al formar, el conjunto de hombres, un medio círculo en oposición a la posición de la cámara. Los tres planos representan tres niveles de la gesta librada en Girón, en el primer plano Miró y su interrogador son el resultado del triunfo sobre el invasor, no representan un enfrentamiento sino la búsqueda de las pruebas del origen del ataque, lo que devendrá en juicios justos pero nada permisivos ante tal cobarde acto. Detrás de ellos, los guerrilleros responsables de que el acto del que hablamos se lleve a cabo. Su actitud es de lectura iconográfica, sus posturas aprendidas y deseables, heroicas. Finalmente, en el tercer plano hombres que observan tal vez solo queriendo aparecer en la foto.

Lo interesante de la similitud entre la *Historia Gráfica* de la recopilación mencionada, el documental y ahora estas imágenes radica en que mediante esta comparación podemos pensar sobre la construcción de las representaciones históricas de los hechos, que de esa manera presentada se muestran como históricos. Si se trata de imágenes que se repiten hasta el cansancio terminaremos por no dudar la afirmación de que lo mostrado “realmente así fue”, y poco a poco se irá borrando el origen de la construcción de significados para convertirse en lo se llama “motivo iconográfico”<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Véase Panowsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.



Imagen 15. *José Miró Torra and two other Brigade 2506 prisoners.* Nota al reverso: "Presos de la Brigada, Pepito Miró". Cordovés and Bolaños Family Collection, University of Miami Libraries. Cuban Heritage Collection. En University of Miami Libraries Digital Collection, [<http://merrick.library.miami.edu/u/?chc0398,900>]



Imagen 16. *Bay of pigs. Prison: José Miró Torra.* En John F. Kennedy, Presidential Library & Museum [<http://www.jfklibrary.org/Asset+Tree/Asset+Viewers/Image+Asset+Viewer.htm?guid=%7B03D15783-64BD-445B-9997-95933F39E235%7D&type=Image>]

El otro caso, la imagen de los rifles sostenidos por brazos sin cuerpos es una escena de manifestación de júbilo revolucionario, además de rebelde: deseable. Habrá que detenerse en esta imagen en el transcurso de la vida de Cuba de los últimos cincuenta años, para entender cómo la cuestión de lo rebelde se ha transformado. Lo que deja a la reflexión ahora es ¿a quién le corresponderá la autoría de la producción de la representación? Más allá de ver al autor como creador, propondría verle como un individuo que ofrece una visión que busca ser compartida y dispone de los mecanismos para trasmitirla. Enrique Camacho Navarro afirma al respecto que:

“Crear imágenes es una actividad que lleva a la formación de estereotipos en los que se aglutinan miradas que son, básicamente, interpretaciones de una realidad. A partir de los estereotipos se expondrá una idea de supuesta “verdad” que determina la respuesta o el comportamiento hacia aquellos aspectos relacionados con la imagen reflejada”<sup>160</sup>

En el caso específico de la construcción de estereotipos bajo el signo de un cine detentado como documental surgen reflexiones sobre la relación de esa forma de producción, la necesidad de comunicar un acontecimiento y la presentación de una interpretación que poco a poco se va edificando como un “así son las cosas”. Martín López Ávalos propone en su texto sobre representaciones e imaginarios políticos en Cuba que:

“El recurrir a la historia y confundirla con la praxis política que se vive tampoco es una casualidad. La transposición de ambos planos en uno solo permite al emisor del mensaje justificar en buena medida la construcción de este conjunto de aseveraciones que son, antes que nada, interpretaciones que no necesariamente requieren comprobación. La simbología es interpretada y trasmitida para compartirse; en la medida en que es aceptada como una respuesta a problemas y crisis históricas fundamentales se legitima en su totalidad. Una vez legitimada, la codificación simbólica se interioriza de manera individual como un conjunto de representaciones de carácter

---

<sup>160</sup> Camacho Navarro, Enrique, “Imágenes y letras. El poder de las representaciones en la lucha política en Centroamérica y el Caribe” en Camacho Navarro, Enrique, (coord.) *El rebelde contemporáneo en el circuncaribe. Imágenes y representaciones*. CCyDEL/UNAM/Edere, México, 2006, p. 93.

normativo que culminará, ya de manera colectiva, como una respuesta evidente y hasta lógica para resolver los grandes problemas o las crisis históricas”<sup>161</sup>.

La imagen fotográfica en cuanto ya poseía supuestos de legitimidad de realidad se adscribe al objetivo de lo legítimo que menciona López Ávalos. Lo interesante es que su carácter de producto tecnológico no lo sustrae de realizar codificaciones simbólicas y producir mecanismos de credibilidad no precisamente inherentes a su carácter de “registro técnico” del mundo sino de los intereses con los que se lleva a cabo. Si fotografía y memoria confluyen, ¿quién posee ambas? La imagen como memoria se sitúa entonces al nivel de patrimonio de la historia nacional.

El material del Noticiero ICAIC Latinoamericano se ha considerado como patrimonio histórico de Cuba y del mundo, al registrar una gran variedad de eventos en el periodo de 1960 a 1990. Como tal se han utilizado fragmentos, noticieros o documentales completos en otras producciones sin mencionar que las secuencias utilizadas en realidad son producto de una argumentación previa mediante composición de tomas y no simplemente registros fílmicos recopilados.

Tengo a mi alcance tres ejemplos, sólo por mencionar casos relacionados con ¡*Muerte al invasor!* Primero, el documental *Los 4 años que estremecieron al mundo* de la colección *Cuba: caminos de revolución*<sup>162</sup>, el cual es un recuento del periodo de 1959 a 1963. Segundo, el anterior documental se hace acompañar de una película dirigida por Manuel Herrera, llamada *Girón*<sup>163</sup> y basada en un guión del mismo director y Julio García Espinosa. El largometraje es una reconstrucción hecha por combatientes de Bahía de Cochinos y de habitantes que vivieron los sucesos.

---

<sup>161</sup> López, Ávalos, Martín, “Representaciones e imaginarios políticos o cómo Fidel Castro se encontró así mismo. Apuntes para una aproximación de historia cultural” en Camacho Navarro, Enrique, (coord.) *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*. CCyDEL/UNAM/Edere, México, 2006, 419-420.

<sup>162</sup> Editada por el ICAIC, Impulso Records, Granvía musical y distribuido en México por el periódico *La Jornada* en el año 2005.

<sup>163</sup> *Girón*, Manuel Herrera, 35 mm, 118 min, ICAIC, Cuba, 1972.

Tercero, *La revolución Fidel Castro*<sup>164</sup>, el cual únicamente de manera consecutiva presenta una serie de imágenes en orden cronológico. Los tres materiales difieren en cuanto a tratamiento del tema, el primero hace un análisis de las relaciones de Cuba con Estados Unidos, las cuales desembocaron en la crisis de los misiles; el segundo recupera testimonios, además de la reconstrucción (actuación) de los hechos; el tercero solo presenta las imágenes en aparente orden cronológico. Los tres se apoyan en las imágenes (foto fija y en movimiento) para acompañar la narración, y ahí el asunto interesante, los tres utilizan fragmentos de materiales del Noticiero Cinematográfico ICAIC Latinoamericano, aunque difieren mucho en cuanto a calidad de la investigación utilizan fragmentos como si fueran registros fílmicos y no una construcción de secuencias elaborada para los objetivos de la narración.

Se identifican secuencias armadas de *¡Muerte al invasor!*, sin referir un análisis de lo que significa esa sucesión de imágenes, lo que quiero apuntar con ello es que la recuperación de tomas del noticiero ICAIC en general, y de *¡Muerte al invasor!*, se utiliza por el principio de concebirlas como registros de la realidad y por secuencias de “registros reales y verdaderos” ya dados, como si no fueran el resultado de una interpretación de los hechos.

---

<sup>164</sup> *La Revolución Fidel Castro*, Adolfo Marino, Mundo Latino, 1991.

## CONCLUSIONES

1. He considerado al Noticiero ICAIC Latinoamericano no. 47 *¡Muerte al invasor!* como una producción de tipo documental. El contexto de realización es importante, pues el hecho de que forme parte de una producción constante de noticieros nos ofrece herramientas para su análisis; es cierto que es un número más del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que en lo general realizaba trabajo de periodismo cinematográfico, pero que se sustrae para convertirse en una obra completa en sí misma al buscar la permanencia y no sólo la comunicación inmediata. La elaboración de los noticieros tenía la premisa de la urgencia de información, dar las noticias lo más pronto posible para que no se volvieran añejas y perdieran el sentido inmediato. En el caso del material que nos ocupa, voy a deducir que es el resultado de un análisis más complejo, esto lo puedo pensar por los títulos adyacentes, el no. 46 y el no. 48, que parecen abordar el mismo tema, pero que ninguno se promovió más allá de la edición semanal, aunque también fueran números especiales. Así mismo, los encargados de la distribución del noticiero contribuyeron a elaborar juicios de valor que diferenciaron esta edición de las demás. La producción del Noticiero ICAIC No. 47 Latinoamericano se produce bajo una dinámica de trabajo y de investigación periodística, pero lo que logra significa en última instancia una representación de los hechos que aborda, de forma diferente al formato de noticia, rebasa lo inmediato de la transmisión de información para configurar un referente audiovisual de sucesos sociales.

2. Será necesario también considerar que la metodología del modelo iconológico propone la identificación de las formas presentes en la imagen como representaciones de objetos naturales, para resolver este nivel bastaría la experiencia de la vida cotidiana y cultura general; para el análisis iconográfico como la identificación de temas y conceptos manifestados en imágenes, historias y alegorías, para realizarlo se debe tener conocimiento de las fuentes literarias, costumbres y tradiciones de la cultura en la que las escenas suceden; la interpretación iconológica

terminaría con un reconocimiento del significado intrínseco o del contenido, el cual consiste en la identificación de los principios subyacentes a la imagen por lo que este nivel requiere de conocimiento profundo de la historia de la imagen y del contexto cultural y social<sup>165</sup>. Finalmente, el primer análisis se apoya en la incorporación de la archivística para sistematizar la información que puede ofrecer un objeto fotográfico y así poder establecer un método de descripción de dicha información.

3. Por otra parte, además de exigirle a las obras de divulgación (como lo es el cine) una mejor investigación, se trata de dirigir la vista a que el hecho de tener un registro fílmico en un documental debe ser analizado y puesto bajo la lupa, con el objetivo de develar los discursos que subyacen a él. Encuentro una interesante oportunidad ofrecida por la identificación de secuencias completas de *¡Muerte al invasor!*, en otras obras, lo que apunta a pensar en las formas en que la memoria se construye, en este caso se identifica una memoria audiovisual edificada sobre elaboraciones previas de discursos que se nos aparecen ahora fragmentados.

4. Por último, el estudio de cine documental para conocer la realidad latinoamericana ofrece también la posibilidad de buscar otros productos de presentación de la investigación diferentes al libro convencional. La relación entre producción de conocimiento y divulgación de éste es una constante que debería preocuparnos a los investigadores de lo social y sobre todo como latinoamericanistas. Es decir, que existe una práctica social, me refiero al trabajo de los documentalistas, que ha reconocido la posibilidad del cine como medio para diferentes objetivos en América Latina, algunos menos ingenuos que otros), lo que se convierte en una llamada de atención para pensar en el cómo y para qué de la investigación.

5. A través del estudio del Noticiero ICAIC Latinoamericano he reconocido el alcance de la investigación de sucesos históricos y la importancia de contar con una

---

<sup>165</sup>Del Valle Gastaminza, Félix, “La fotografía como objeto desde la perspectiva de análisis documental” en Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes (coords), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005, p. 230.

teoría de la historia, así como de proponerse un conocimiento integral y transdisciplinar de América Latina. Esto porque la realidad es compleja, así como los mecanismos para representarla y transformarla. Si las imágenes del Noticiero ICAIC se produjeron bajo unos objetivos, se reutilizan bajo otros y finalmente se recuerdan por otros, es el resultado de argumentaciones sobre lo real, lo posible y lo verdadero a través de cincuenta años de Revolución Cubana, que no creo sea posible conocer desde una sola perspectiva. Teniendo así que los cambios meramente económicos y políticos encuentran en lo cultural, que enmarca al todo de la actividad humana, una condensación de valores, ideales y transformaciones tangibles.

## ANEXO 1

### FICHA DE CATALOGACIÓN

#### AREA DE IDENTIFICACIÓN

CÓDIGO MXIM-AV-7-1		
TITULO PROPIO: ¡Muerte al invasor! Reportaje especial sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba		
PARALELO:	ATRIBUIDO:	
TITULO DE LA SERIE: Caminos de la revolución	NO. PROGRAMA:	
PAÍS: Cuba	FECHA: 1961	DURACIÓN: 15:36
<b>MENCIÓN DE RESPONSABILIDADES</b>		
realización: Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Álea		
fotografía: Julio Simoneau, Pablo Martínez (ICAIC); Mario Ferrer (Tv Revolución)		
edición: Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea		
sonido: Alejandro Caparrós		
voces: Narrador: Julio Batista		

#### ÁREA DE CONTEXTO

<b>RESPONSABILIDAD DE PRODUCCIÓN</b>	
ENTIDAD PRODUCTORA: Noticiero ICAIC Latinoamericano del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica)	
PRODUCTOR:	
DISTRIBUIDORA: ICAIC	

## HISTORIA INSTITUCIONAL

El 24 de marzo se crea por la Ley 169 el Instituto cubano de Arte e industria cinematográficas ICAIC, la ley es firmada por el presidente Manuel Urrutia y Lleó, el primer ministro Fidel Castro Ruz y el Ministro de Educación Armando Hart Dávalos. En la dirección se coloca a Alfredo Guevara. Las primeras producciones del ICAIC son *Sexto aniversario*, *¿Qué es una cooperativa?* y *Construcciones rurales* (Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez y Humberto Arenal, respectivamente). El antiguo organismo estatal de censura deviene en el *Centro de Estudios y clasificación de filmes* que dependerá directamente del ICAIC.

El 6 de junio de 1960 el ICAIC crea un noticiero propio que sustituya a los informadores tradicionales, a partir de entonces es que el Noticiero ICAIC Latinoamericano cubrirá semana tras semana los temas de actualidad.

El conjunto de la obra del Noticiero ICAIC Latinoamericano se compone de 1493 materiales, la duración promedio semanal era de 10 minutos, aunque abundan los números extraordinarios de doble, y hasta mayor, duración lo que da un total de 47 778 minutos en pantalla (aproximadamente) hasta 1990, año en que se deja de producir el noticiero. Fueron filmados en negativo de 35 mm en blanco y negro con sonido magnético ORWO y se exhibían copias en 35 mm en los cines y en 16 mm en los *cinemóviles* antes de casi todos los programas fílmicos en la isla y en algunos de América Latina.

## RESEÑA BIOGRÁFICA

Hijo de inmigrantes españoles, Santiago Álvarez Román nace en 1919, a los 15 años trabaja como aprendiz de cajista y linotipista. Participa en las huelgas organizadas por la Unión Sindical de Artes Gráficas. Fue fundador y presidente de la Asociación de Estudiantes del Instituto Nocturno de La Habana. Dirigió una hora radial dominical en la CMBN y CMBZ. Trabajó en las minas de carbón de Pennsylvania, Estados Unidos y de lavaplatos en Brooklyn, Nueva York. Estudió medicina en la Universidad de La Habana y Filosofía y Letras en la Universidad de Columbia, Nueva York, aprendió inglés en la Jefferson School de Nueva York y sociología en la escuela del Partido Comunista Norteamericano. Fue fundador de la *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, en 1951; ingresó en 1942 al Partido Socialista Popular y fue preso en varias ocasiones. Fundador del ICAIC (1959), en donde dirigió el Departamento de Cortometraje hasta 1967 y Director del Noticiero hasta la década de 1980 y fue vicepresidente del ICAIC hasta 1976. Asesor del Ministro de Cultura de Cuba, presidente de la Federación Nacional de Cine clubs y hasta 1986, fue miembro de la Asamblea Nacional del Poder Popular. Obtuvo los títulos de: *Gran Brujo de los Andes* y *Cronista del Tercer Mundo*. En su honor, en la actualidad se celebra anualmente, en la ciudad de Santiago de Cuba, el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez *In Memoriam*. Fallece en la Ciudad de La Habana el 20 de mayo de 1998.

FORMA DE INGRESO: donación

FECHA DE INGRESO: agosto 2008

## ÁREA DE CONTENIDO Y ESTRUCTURA

### SINOPSIS

*¡Muerte al invasor!* es un filme que describe la invasión norteamericana en abril de 1961; a partir de grabaciones de campo presenta la forma en que es realizada la penetración y cómo es enfrentada por el pueblo y el ejército cubano. La narración es ofrecida por una voz *en off* que relata los hechos a la vez que da su punto de vista respecto a lo acontecido. Se utilizan registros fonográficos (música grabada) para acentuar la caracterización: invasores-invadidos, imperialismo yanqui-nacionalismo cubano.

DESCRIPTORES		
ONOMÁSTICO	TOPONÍMICO	CRONOLÓGICO
Fulgencio Batista, Fidel Castro, José Miró Torra Ejército Revolucionario, Osvaldo Dorticós, Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Gobierno de Estados Unidos,	-Bahía de Cochinos, Playa Girón, Municipio Ciénega de Zapata, Provincia de Matanzas, Cuba -La Habana, Provincia de La Habana, Cuba -Santiago de Cuba, Provincia de Oriente, Cuba -Nicaragua -Guatemala	15-04-1961/19-04-1961

#### ESTRUCTURA INTERNA

TIPO DE PRODUCCIÓN: Documental	
GÉNERO: Noticiero	
FUENTES	RECURSOS
Hemerografía, registros fonográficos.	Grabación de campo, narración, <i>voz en off.</i>
VERSIONES	FORMATO ORIGINAL: 35 mm

#### ÁREA DE CONDICIONES DE ACCESO Y USO

CONDICIONES DE ACCESO	Consulta in situ
EXISTENCIA Y LOCALIZACIÓN DE LOS DOCUMENTOS ORIGINALES	Cinemateca de Cuba

#### LENGUA

IDIOMA ORIGINAL	DOBLAJES DISPONIBLES	SUBTITULAJES
Español		

#### CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y REQUISITOS TÉCNICOS

SOPORTE: DVD	B&N	AUDIO
--------------	-----	-------

SISTEMA DE GRABACIÓN: NTSC	REGIÓN DVD: MULTIREGIÓN
REQUISITOS TÉCNICOS: Reproductor de DVD, pantalla de televisión	

**ÁREA DE DOCUMENTACIÓN ASOCIADA**

**EXISTENCIA Y LOCALIZACIÓN DE COPIAS**

Cinemateca de Cuba, La Habana, Cuba

**UNIDADES DE DESCRIPCIÓN RELACIONADAS**

*Hasta la Victoria Siempre, Now, Hanoi Martes 13, Serie: Caminos de la Revolución.*

**DOCUMENTOS ASOCIADOS**

“1959, Cuba. Ley 169. Creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. III Centroamérica y el Caribe, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas A. C, México, D. F, 1988 p 19

*Original Negative of the Noticiero ICAIC Latinamericano: Nomination Form* [en línea], UNESCO, 2008, p.2 [http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL\\_ID=26992&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=26992&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (28 marzo 2009)

Varios, *Playa Girón: Derrota del Imperialismo*, T1, 4ed, Editorial R, La Habana, Cuba, 1962.

**ÁREA DE NOTAS**

--

**ÁREA DE CONTROL DE LA DESCRIPCIÓN**

NOTAS DEL ARCHIVERO	
DATOS DEL ARCHIVERO	
Tzutzumatzin Soto	
REGLAS O NORMAS	
ISAD-(G)	
FECHA DE DESCRIPCIÓN	AGOSTO 2008

## ANEXO 2

Transcripción de la narración en *voz en off*

Esta es una familia cubana, al amanecer del sábado 15 de abril de 1961, aviones B-26 procedentes de bases norteamericanas bombardearon el aeropuerto y los terrenos de las FAR cercanos a su hogar. Ahora numerosas familias cubanas lloran a sus muertos. El mismo 15 de abril y a la misma hora otros aviones B-26 bombardearon el aeropuerto civil de Santiago de Cuba y el de San Antonio de los Baños.

Presiones políticas, boicot económico, sabotajes, bombardeos criminales, piratería internacional.

Nuestro pueblo desconocía cuándo y por dónde pretendían agredirnos los mercenarios patrocinados por el imperialismo norteamericano, pero se preparaba para resistir la invasión armada.

¡Si vienen quedan!

Playa Girón, bello centro turístico popular; el 17 de abril desembarcan por ésta playa, siete batallones de mercenarios transportados en cinco barcos, protegidos por *destroyers* norteamericanos y apoyados por bombarderos y artillería. En un lugar cercano son lanzados 178 paracaidistas, 1500 hombres contratados en Miami, entrenados en los Estados Unidos y en sus bases en Guatemala y Puerto Rico. Sus instructores se llamaban Frank, Bill, Pat y Less.

Feroces e indiscriminados bombardeos por mar y aire preceden al desembarco.

El pequeño contingente de milicianos que guardaba Playa Girón apenas contaba con armas

¡Ríndanse! gritaron los invasores, ¡Patria o muerte! Respondieron los milicianos, y este grito heroico se hizo respaldar con el fuego de las metralletas

La rápida movilización del pueblo armado y sus golpes sin tregua, frenan el ataque enemigo y tienden un cerco de fuego a su alrededor

Soldados del ejército rebelde, y milicianos, la artillería y los tanques en manos del pueblo, inician el aplastante contraataque.

Aviones norteamericanos vomitan metrallas sobre combatientes y civiles.

Jóvenes artilleros antiaéreos con no más de 15 o 17 años, derriban 10 aviones enemigos con la ayuda de nuestra pequeña flota aérea.

Vestidos con el uniforme camuflaje de las fuerzas armadas yanquis, patrocinados por los yanquis y casi yanquis ellos mismos, los ex militares batistianos, los herederos de los millonarios terratenientes y politiqueros corrompidos, los mercenarios no tienen moral para resistir el empuje del pueblo, comienzan a rendirse en masa.

De nada sirvieron el adiestramiento imperial, el dinero imperial, las armas imperiales [...] venían a restablecer el régimen de terror y de injusticia apoyados por un imperio que ellos mismos juzgan invencible.

Y aquí están derrotados los soldados del imperialismo yanqui.

Las armas del invasor, aviones con falsas insignias cubanas se estrellan contra el coraje y la consciencia revolucionaria de nuestro pueblo.

En manos de las fuerzas populares, de los obreros y campesinos armados cae el fabuloso armamento yanqui. 10 camiones blindados, seis tanques *Sherman*, 700 bazucas, ocho morteros de grueso calibre, cañones sin retroceso, ametralladoras pesadas, bombas TNT, granadas, obuses, abundante parque, diez aviones derribados, cinco barcos hundidos. Los traidores trajeron a Cuba los más modernos recursos del ejército yanqui. Y aquí quedaron.

Ellos contaban con armas poderosas y con el respaldo del imperio yanqui, nuestros hombres con el valor que da defender una causa justa. En menos de 72 horas, el pueblo armado aplastó el intento de invasión de los mercenarios.

Sus lanchas y barcasas de desembarco de fabricación norteamericana zozobran cuando los jefes intentan huir abandonando a sus secuaces. ¡Playa Girón, aquí sufrió el imperialismo norteamericano su primera derrota en América Latina!

Cuba seguirá siendo territorio libre de América

¡Cuba seguirá siendo territorio libre de América!

## BILIOGRAFÍA UTILIZADA

“Quienes hacen nuestro cine. Santiago Álvarez Román, director de cine, 1919-1998” en *Cubacine* [<http://www.cubacine.cu/realizad/salvarez.html>].

Abreu, Felipe, José, “César Leante” en *Reseñas, Volviendo la mirada*, [<http://www.elateje.com/0206/resenas020601.htm>].

Amiot, Julie. “Lo cubano en el viejo cine. Formas y discursos” en *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, N° Extra 5, 2004. Págs. 552-562.

Agramonte, Arturo. *Cronología del cine cubano*. Ediciones ICAIC, La Habana, 1966.

Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes (coords), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005.

Albóniga, Jesús, “El documental cubano y el noticiero ICAIC Latinoamericano, deudas y rupturas”. Tutor, José Ferreiro Brito, Trabajo de diploma, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, Cuba, 1990. Mimeo.

Álvarez, Santiago [et al]. *Cine y Revolución en Cuba*, Ed. Fontamara, Barcelona 1975.

Álvarez, Santiago [et al]. *Nuestro Cine*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/ Centro de Información Cinematográfico del ICAIC, San Antonio de los Baños, Cuba, 1986.

Álvarez, Santiago, “La noticia a través del cine”, en *Revista Cine Cubano*, año 4, no. 23-24-25, La Habana, 1964, p. 39-45.

Álvarez, Santiago, “Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa”, en *Cine Cubano*, año 5, no. 54-55, La Habana, 1968, p 43-47.

Aray, Edmundo [Comp.]. *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer mundo*, Cinemateca Nacional, Caracas, Venezuela 1983.

Baeclin, Peter, Muller-Strauss, Maurice, *Newsreels across the world*, UNESCO, París, 1952.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Ed. Crítica. Barcelona, 2001.

Camacho Navarro, Enrique, *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, Ed. Edere/UNAM, México, 2006.

Camacho Navarro, Enrique, *Los usos de Sandino*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 1991.

Carbonel Cortina, Néstor, “La constitución de 1940: simbolismo y vigencia” en *Cuba in Transition: Volume 7. Papers and Proceedings of the Seventh Annual Meeting of the Association for the Study of the Cuban Economy (ASCE)*, Miami, Florida, August 7-9, 1997. [<http://lanic.utexas.edu/la/ca/cuba/asce/cuba7/carbon.pdf>] Consultado el 30 de octubre de 2009.

Castro, Fidel, *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer ministro del gobierno revolucionario, en el desfile efectuado en la plaza cívica, el 2 de enero de 1961*, Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario en Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba, [<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f020161e.html>]

Castro, Fidel, *La Revolución Cubana*, ERA México 1972.

Centro de información de los estudios cinematográficos y de televisión de las FAR, *Catálogo de filmes 1962-1966*, Ed. Imprenta Central de las FAR, La Habana.

Chanan, Michael, *Santiago Alvarez. BFI Dossier number 2*, BFI Publishing, Londres, 1980.

Chavero, Haydeé, *El noticiero I.C.A.I.C Latinoamericano, análisis de caso*. Fondo Editorial de Humanidades y educación, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 2000 (texto electrónico: <http://www.ucev.ve/ftp/root/humanidades/publicaciones/ColecAcad/ascenso/CHAVE%20HAYDEE.pdf>).

[Díaz Arango, Mayra \(Comp.\)](#) *Agresiones de Estados Unidos a Cuba. 1787-1976*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.

Douglas, María Eulalia. *Catálogo del cine cubano 1897-1960*, Ediciones ICAIC-Cinemateca de Cuba, La Habana, 2008.

Draper, Theodor, *Castroism: Theory and Practice*, New York, 1965.

Dubois, Phillippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Ediciones Paidós, 1986 [1983] Trad. Graziella Baravalle.

Edmonson, Ray, *Memoria del mundo, directrices para la salvaguarda del patrimonio documental* [en línea], UNESCO, 2002, p. 7-8 <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf> [27 marzo 2009].

Ette, Ottmar, “Imagen y poder –poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”, en Ette, Ottmar y Titus Heydernrich (eds), *José Martí 1895/1995*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994.

Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963. Publicado en Francia en 1961 por Jean Paul Sartre.

Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Ed. Gustavo Gili, 1980. (Cinema et histoire. Le cinema agent et source de l’histoire. Paris 1977).

Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Ed. AKAL, España, 2008.

Gaos, José, “Notas sobre historiografía (1960)” en Matute, Álvaro, (Comp.) *La teoría de la Historia en México 1940-1973. SEP/SETENTAS*, México, 1974, p. 66-93.

Getino, Octavio, *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Ed. Trillas, México, 1990.

Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás, Hidalgo, México, 2003. Trad. Ventura Aguirre.

Guaracabuya, *Organo Oficial de Amigos del País* en [[http://www.amigospais-guaracabuya.org/g\\_miro.php](http://www.amigospais-guaracabuya.org/g_miro.php)]

Hernecker Marta, *La estrategia Política de Fidel, Del Mocada a la victoria*. Nuestro Tiempo S.A. La Habana, Cuba, 1986.

Heusch, Luc D, *Cine y ciencias Sociales*, CUEC-UNAM Material didáctico de uso interno, México, 1988.

*Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. III Centroamérica y el Caribe, Ed. SEP-UANM-UNAM- Fundación mexicana de cineastas 1988.

Labaki, Amir, *El ojo de la revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*, Ed. Iluminuras, Sao Paulo, Brasil, 1994, trad. Lázara Herrera.

Leante, César, “¡Muerte al invasor!” en *Playa Girón: Derrota del Imperialismo*, T1, 4ed, Ed. R, La Habana, Cuba, 1962, p. 278-301.

Manual de catalogación del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *inédito*.

Martínez, Aurelio, (Editor), *Historia de una agresión*, Ed. Venceremos, La Habana, 1962.

Mendoza, Oscar. *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. UNAM-CUEC, México, 2008.

Meran Barsam, Richard “Definición de películas de no-ficción” en *Principios del cine documental*, 1990.

Morales Campos, Reinaldo, “La gráfica y las agresiones de la Casa Blanca a Cuba”, *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, Año VIII, 9 al 15 de enero de 2010, La Habana, Cuba, 2010. [[http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n453\\_01/453\\_13.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n453_01/453_13.html)].

Molina, Raúl, “Muerte al invasor. Un reportaje especial del noticiero latinoamericano ICAIC” en *Revista Cine Cubano*, año 1, no.5, La Habana, 1961, p. 4.

Mraz, John, “Santiago Álvarez: from dramatic form to direct cinema” en Burton, Julianne [Editor] *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburg, EUA 1990.

Mraz, John. ¿Qué tiene de documental la fotografía? *Revista Zonezero*. Trad. Ari Bartra [http://200.2.12.132/SVI/images/stories/fotoperiodismo/pdf/mraz\\_1.pdf](http://200.2.12.132/SVI/images/stories/fotoperiodismo/pdf/mraz_1.pdf) [<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>].

Neira, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Arco-Libros, Madrid 2003.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, España, 1997 [1991]. Trad. Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte.

Novelo, Victoria, “Video documental en antropología”, en *Revista Desacatos*, CIESAS, México, 2001 p 61-76.

*Original Negative of the Noticiero ICAIC Lationamericano: Nomination Form* [en línea], UNESCO, 2008, p.2 [[http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL\\_ID=26992&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=26992&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)](28 marzo 2009).

Padilla, Alejandra, “A través de la mirada. La fotografía como fuente para la investigación social: Mixcoac y San Pedro de los Pinos, 1920-1940”. Tesis de licenciatura, UNAM, México, 2007.

Paniagua Ramírez, Karla, *El documental como crisol: Análisis de tres clásicos por una Antropología de la imagen*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS, Mexico, 2007.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

Paranagua Paulo Antonio, *Cine documental en América Latina*. Cátedra, Madrid, España 2003.

Paranagua, Paulo Antonio, *Le cinéma cubain*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

Picaudé, Valérie/Arbaizar, Philippe, *La confusión de los géneros en fotografía*, Ed. Gustavo Gilli, España, 2004.

Piedra Mario, “El documental cubano a mil caracteres por minuto” en Revista *Cine Cubano* no. 108 Cuba 1987 p 43-49.

Pérez Vejo, Tomás, “El Caribe en el imaginario español: del fin del antiguo régimen a la restauración”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 55, Instituto Mora, enero-abril 2003.

Roca, Lourdes, “Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación”, en *Revista Desacatos*, CIESAS, México, 2001 p 37-47.

Roca, Lourdes. “La imagen como Fuente: una construcción de la investigación social” en *Revista Razón y palabra*, Número 37, Febrero-marzo, 2004, México, Tecnológico de Monterrey, Estado de México <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n37/lroca.html>, 2 febrero 2008, 18:30.

Roca, Lourdes. "La memoria imaginada. El encuentro del testimonio oral y el visual" en Secuencia. *Revista de historia y ciencias sociales*, Instituto Mora, Número 43, enero-abril, 1999, México p. 127-128.

Sandino, Augusto César, Pensamiento Político, Ed. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1988.

Skirius, John (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Ed. FCE, México, p. 520-522.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003.

Valdez, César A. "¿Qué fuimos, qué somos, a dónde vamos? Reflexiones a propósito del ensayo De memoria y de historia de los estudios latinoamericanos, de Ignacio Sosa" en *Revista Crítica Latinoamericana*, Año 2, No. 2, otoño-invierno, México, p. 226-231.

## REVISTAS

*Revista Crítica Latinoamericana*, Año 2, No. 2, otoño-invierno, México, 2009.

Cine Cubano, La Habana, 1959-1978

*La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, Año VIII, 9 al 15 de enero, La Habana, 2010.

## FILMOGRAFÍA CITADA

*¡Muerte al invasor!*, Reportaje especial sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba, 35 mm, 15:37 mins, Cuba, 1961.

*El hombre de la cámara* (Cheloveks Kinoapparaton), Dziga Vertov, Unión Soviética, 1929, 69 mins.

*Girón*, Manuel Herrera, 35 mm, 118 min, ICAIC, Cuba, 1972.

*La Revolución Fidel Castro*, Adolfo Marino, Mundo Latino, 1991.

*Los 4 años que estremecieron al mundo*, ICAIC/ Impulso Records/Granvía musical, España, 2005.

*Romper el cerco*, Canal seis de julio, México, 2006, 47 mins.