

Perspectivas de consenso y conflicto en el documental cubano de los sesenta. La hermenéutica ontológica como estrategia de interpretación de la realidad

Perspectives of consensus and conflict in the Cuban documentary of the sixties. Ontological hermeneutics as a strategy for interpreting reality

MSc. Carlos Guillermo Lloga-Sanz

carloslloga88@gmail.com

Dr.C. David Silveira-Toledo

toledo@uo.edu.cu

Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba

Resumen

La investigación atiende la relación entre documental y realidad en los años sesenta. Enfoca el proceso mediante el cual el filme simboliza su entorno social y recoge así el ser colectivo de su momento. El estudio sostiene que la hermenéutica ontológica, como estrategia de interpretación del espacio cubano, es la marca distintiva que tipifica la documentalística producida por el ICAIC en el periodo. La investigación asume una dirección interdisciplinaria e implementa herramientas analíticas provenientes de la Filosofía, la Lingüística y la Sociología, hacia el horizonte de trabajo de la historia del arte cubano y, en particular, al examen del audiovisual cubano. Se pretende demostrar que la relación obra-realidad en el documental del ICAIC en los años sesenta estuvo mediada por dos enfoques diferentes: una perspectiva de consenso y una perspectiva de conflicto. El enfrentamiento a la realidad por parte del filme documental de la etapa empleó ambos enfoques para cumplir su función comunicativa y orientadora, pero también para volverse introspección y repaso de la marcha del proceso social.

Palabras clave: cine documental, cine cubano, hermenéutica ontológica, consenso, conflicto, ICAIC.

Abstract

The research deals with the relationship between documentary and reality in the sixties. It focuses on the process by which the film symbolizes its social environment and thus captures the collective being of its moment. The study maintains that the ontological hermeneutics, as a strategy of interpretation of the Cuban space, is the distinctive mark that typifies the documentalistic produced by the ICAIC in the period. The research assumes an interdisciplinary direction and implements analytical tools from Philosophy, Linguistics and Sociology, towards the working horizon of the history of Cuban art and, in particular, to the examination of Cuban audiovisual. The aim is to demonstrate that the work-reality relationship in the ICAIC documentary in the 1960s was mediated by two different approaches: a consensus perspective and a conflict perspective. The confrontation to reality by the documentary film of the stage used both approaches to

fulfill its communicative and guiding function, but also to become introspection and review of the progress of the social process.

Keywords: documentary cinema, Cuban cinema, ontological hermeneutics, consensus, conflict, ICAIC.

Introducción

El documental cubano alcanzó en la década del sesenta del siglo XX altos resultados artísticos que le granjearon un gran prestigio internacional. Esta afirmación se sostiene no solo en los premios en festivales obtenidos, sino además en un amplio reconocimiento popular.¹ Si se tiene en cuenta que el núcleo de los realizadores del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) contaba con muy poca experiencia al comienzo de la década y que la pericia que hoy se le reconoce fue adquirida a partir de un trabajo incesante y vanguardista en estos primeros años. Entonces, resulta interesante reconocer que esos directores, que inauguraron el documental en Cuba, aún hoy son considerados los grandes maestros del género y sus creaciones, las obras maestras cuyo estudio continúa siendo imprescindible.

Se sostiene que, a partir del examen de los filmes, el documental de los años sesenta fue una de las primeras manifestaciones en reconocer y expresar que el ambiente generado por la revolución –que transformó de golpe y porrazo tantos elementos de la vida cotidiana, y que en su primera década de vida se movió de forma acelerada hacia la radicalización de su proceso de cambio– entraba en disonancia con numerosas instancias de la cultura que desempeñaban papeles importantes en la configuración de la dinámica social de entonces. Esta “descompostura” entre la realidad y sus representaciones simbólicas en diversas esferas (política, religión, moral, arte...), supone la existencia de un entorno caótico, confuso, indescifrable en muchos casos para los miembros de la sociedad y que lucha constantemente por lograr restablecer el equilibrio generando nuevas redes de significación adecuadas para la lectura efectiva de

¹ Alfredo Guevara, en 1963, hace el siguiente pase de lista: “[...] en Sestri Levante y Karlovy Vary, *Colina Lenin*, de Alberto Roldán, recibió el primero y el tercer premio del pasado año, en tanto que hace apenas unos meses su *Primer Carnaval Socialista*, compartió el primer premio con otro documental cubano, *Hemingway*, de Faustino Canel, también en Sestri Levante. *Historia de un ballet* de José Massip, resultó el Gran Premio Paloma de Oro en el Festival de Leipzig el pasado año, y en ese mismo evento *Y me hice maestro* de Jorge Fraga, ganó una Medalla de Oro. Más recientemente, en el Festival de Moscú, Manuel Octavio Gómez fue considerado el mejor documentalista con *Historia de una batalla*, dedicada a la heroica Campaña de Alfabetización” (Guevara, 1998). Lo más sobresaliente de este comentario es que para 1963 aún no se habían realizado las obras paradigmáticas de la etapa ni se habían perfilado las personalidades más incisivas.

la nueva circunstancia. Se considera que el cine documental jugó un rol relevante en ese proceso.

Desarrollo

Perspectivas de acercamiento al documental

Esta investigación se acerca al cine documental cubano producido en los años sesenta con el ánimo de desarrollar una categoría asociativa que favorezca la comprensión de la llamada “Escuela cubana del documental”.² Se tratará de hacer visibles las estrategias de vínculo establecidas por el documental con la realidad que sirvió de escenario y foco de atención. Resulta interesante la poca sistematicidad con que el tema ha sido abordado, a pesar del reconocimiento de su importancia (Pasalodos, 2010). Jorge Luis Sánchez, por ejemplo, lo considera uno de los hitos de la cultura cubana más injustamente tratados (Sánchez, 2010).³

Las causas del abandono analítico generalizado radican, a nuestro entender, en la profunda diversidad presente en los documentales, la poca consistencia de los realizadores con respecto al establecimiento de líneas discursivas coherentes (con algunas pocas excepciones como Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián y Sara Gómez) y las peculiaridades endógenas del discurso metódico acerca del cine documental.⁴ Todo ello conspira contra la asimilación de un corpus homogéneo, orgánico, con un principio y un fin y una estética definida a la que se afilian sus practicantes. Una rápida mirada a la filmografía documental de la década es suficiente para percatarse de la ausencia de concierto formal y una fuerte presencia, en cambio, de identidades autorales capaces de mutar, significativamente, de una obra a la siguiente. Existen, eso sí, evidentes puntos de contacto, principios comunes y en especial, posturas

² El uso de ese término específico, “Escuela cubana de cine documental”, resulta común en los estudios sobre el cine cubano, especialmente en autores con vínculos estrechos con el ICAIC. Véase, por ejemplo, Naito (2012) y Castillo (2010). También Dean Luis Reyes (2010) cita (aunque no fecha) una carta de Guillén Landrián a Manuel Zayas en que también utiliza el sintagma “Escuela Documental”.

³ También, Mario Naito (2012, p.229) confirma: “La crítica internacional señala generalmente los 60 como *la época de oro*” del documental cubano por su ebullición imaginativa y espíritu creativo, y apunta que el género no ha vuelto a alcanzar después la dimensión artística de esa etapa”.

⁴ Se trata, básicamente, de dos problemáticas presentes en los estudios que estudian el documental: la primera es la tendencia a la extrapolación de los patrones de estudio del cine de ficción hacia los dominios del documental (Nichols, 1997) y la segunda es la disparidad en los puntos de vista que lo estudian, mientras la mayoría de las investigaciones sobre el documental provienen de las ciencias de la comunicación (estrategias de transmisión de información), en Cuba se ha seguido una perspectiva que emplea el arsenal teórico de las ciencias sobre arte. En consecuencia, los razonamientos van a lidiar con cuestiones como la identificación de un estilo, los posicionamientos del autor y las obsesiones estéticas, etcétera.

ideológicas compartidas. La mayor complejidad del asunto radica en comprobar las maneras en que esa focalización se materializa en la obra, o sea, los caracteres empíricos contenedores de las filosofías.

Los estudios que más han avanzado en la disección de los documentales producidos en la primera década de la Revolución pueden encontrarse en el texto de Jorge Luis Sánchez *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental* (2010), también en *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano* (2010) de Dean Luis Reyes y en el libro de Michael Chanan (2004) *Cuban Cinema* (editado por primera vez en 1985). La tríada que conforman estos volúmenes resume no solo la pléthora de perspectivas que tipifica los análisis realizados del fenómeno en cuestión, sino que además son los más consistentes en la elaboración de un enfoque integrador de la muestra.

Los textos mencionados reconocen el cine documental cubano como un producto cultural valioso. Los tres libros realizan el análisis de las obras a partir de la relación con las vivencias de los creadores y la naturaleza de su sistema de relaciones personales. De igual forma, auscultan la muestra como derivación de la institución que la produjo y existe, por tanto, una extrapolación de los análisis de las presiones y proyectos del ICAIC hacia las piezas cinematográficas y un detenimiento exhaustivo en la ideología como tópico determinante de la factura de la producción audiovisual en la época.

Aun así, ninguno de ellos se concentra en explicar las rutas de acercamiento a la realidad experimentadas por el documental (relación obra-realidad); como no atienden el proceso de construcción discursiva, tampoco son capaces de elaborar una teoría que sostenga su particularidad estética. Hacia ahí se dirige esta investigación. Sin embargo, que estas búsquedas no revelen la *essentia* del proceso y solo caractericen parcialmente la *existentia* del mismo no debe leerse como una errata, puesto que los avances en la investigación de los fenómenos no deben pensarse como “progreso” sino como “reiteración”, una depuración de los aportes y limitaciones de pesquisas precedentes. Por esa razón, se considera necesario un aparato de variables que engloben el cuerpo fílmico producido, pero que también se adecue a las peculiaridades de los realizadores y a la especificidad de cada obra.

Los puntos de vista desde los cuales se realizan los estudios delatan la incumbencia de la muestra en un número relativamente grande de campos de investigación. Esta

circunstancia pone sobre la mesa la cuestión de la suficiencia de un enfoque disciplinar para el análisis del cine documental cubano. Si se entiende la disciplina como una “clase particular de legitimización institucional que produce una comunidad de competencias” (Reese, 1995, p.544), parece comprensible que cada feudo académico se declare capaz de dominar la muestra, en tanto cada ciencia recoge un cuerpo más o menos grande de estrategias teóricas para llegar a la verdad. Sin embargo, la revisión tanto del documental producido en los sesenta, como de la literatura que lo inspecciona y avala, exhibe un complejo sistema de líneas teóricas de variado origen que se cruzan y alejan constantemente. De esa forma, los filmes aparentan una magnífica singularidad y la bibliografía un cúmulo de soluciones parcelarias.

Parece claro, entonces, que la comprensión del documental cubano de los sesenta demanda una perspectiva interdisciplinar, entendiendo esta como una alternativa a las fronteras establecidas por los sistemas disciplinares. De modo que, se pretende elaborar un modelo lógico que aproveche ciertos constructos teóricos alcanzados por algunas áreas de las ciencias sociales y humanísticas y repensarlos en función de la muestra con el fin de articular una nueva red de sentidos.

La tentativa interdisciplinar que se acomete toma la Historia del Arte como campo fundamental de enfrentamiento a la muestra. Ya se ha planteado que se persigue la particularidad estética que determina el cine documental de los sesenta. Esta perspectiva debe ser lo suficientemente genérica como para que trascienda lo inmediato de cada obra en busca de un denominador común abstracto; y, al mismo tiempo, lo necesariamente concreta para hallar manifestaciones empíricas y generar una estética. Se trazará una ruta lógica a través de varios núcleos específicos de conocimientos desarrollados por varias disciplinas sociales y se ensayará una ampliación de sus horizontes para que, en una nueva disposición, prueben sus aptitudes en la realidad que nos ocupa.

Por tanto, se considera que existe en el cine documental de los sesenta –y quizás en toda la producción cultural de aquellos años–, un afán de hacer visible las posibilidades infinitas del Ser en un contexto de revolución. Es decir, una obsesión ontológica, la búsqueda constante de una interpretación de sí mismo. Ello sucede como resultado, por un lado, de la crisis de paradigma social que encarna la transformación drástica de la sociedad; y, por otro, la oportunidad histórica excepcional de construir nuevas

variaciones de ser. Es por eso, por la angustia ontológica que supuso la revolución y su reflejo constante en los textos que componen su discurso, que el primer desplazamiento disciplinar que se promueve para comprender la estética del cine documental de los sesenta se dirige hacia la Filosofía.

Esta inclinación no se refiere al lazo primigenio entre lo estético y lo artístico.⁵ Se prefieren, sin embargo, otros rumbos. La indagación se acerca, en cambio, a esa zona del pensamiento filosófico del siglo pasado que encarnó, insistentemente, la meditación sobre el ser y exploró las perspectivas de su discernimiento por la conciencia. Las propuestas de autores como Heidegger (1986), Merleau-Ponty (1957) o Ricoeur (1979), se basan en valorar al hombre como ser que comprende, o sea, que tiene una pre-comprensión de su ser y de su mundo. Este es el aporte que se destaca: el desarrollo de una **ontología hermenéutica**. El ser, por tanto, solo anuncia la trascendencia de su *factum*, de la medianía óptica que lo corporiza y constriñe, en el acto mismo de inquirir por sus esencias. La pregunta que interroga por el ser es la apertura de la conciencia a la superación de la *existentia* y demuestra, al unísono, que todo pensamiento de algo es a la vez conciencia de sí.

Es fácil concluir, entonces, que encontrar la pregunta que interroga por el ser en las formas empíricas del discurso (en este caso, en el cine documental) no ocurre porque esas formas supongan la ilustración de un pensamiento, sino porque ellas son, precisamente, la apropiación por parte del hombre de ese pensamiento. Así pues, el *logos* y su discurso se encuentran en un mismo plano de la existencia. Se vislumbra, de este modo, que parte de la circunstancia global de la década del sesenta, y en particular del marco cubano, fue coyuntura en la que el desarrollo natural de la vida planteó la necesidad de la pregunta que interroga por el ser. Como período histórico, aquellos años se caracterizaron por hacer evidentes una significativa cantidad de entes cuya existencia de *factum* fue cuestionada o entraron en contradicción con facilidad.⁶

⁵ Moisei S. Kagan (1984, p.17) se refiere a la dialéctica de la relación entre lo estético y lo artístico: “Es la unidad entre su independencia y su insolubilidad, su autonomía y su mutuo condicionamiento, y determina la estructura del objeto de la ciencia estética, la cual necesariamente unifica el estudio de la apropiación artística del mundo por el hombre y el estudio de su actividad artístico-creadora. La estética se nos presenta, por consiguiente, no solo como la filosofía de lo bello, sino también como la filosofía del arte, más exactamente como ciencia de la actividad artística del hombre”.

⁶ Fernando Martínez Heredia (2009, p.228) enumera, entre los rasgos que caracterizaron Cuba en el período que va de 1959-1961, dos tópicos que se consideran de grado capital y que evidencia el trastorno de los patrones culturales: “[...] variaron profundamente muchas creencias, ideas y valores compartidos

Al asumir como muestra una forma particular de discurso –el cine documental– que genera, a su vez, un mundo definido de sentidos, un fondo sobre el que se proyectan códigos culturales y relaciones privilegiadas de sus entes “intramundanos”; se pone énfasis en la Hermenéutica por la inevitabilidad que encarna la lectura de los textos y su correspondiente interpretación. Pero, sobre todo, porque es la categoría que describe la correspondencia entre el filme y su contexto traza la relación mediante la cual el documental personifica la circunstancia en que él mismo surge.

Es por esa causa que, continuando en la construcción del *organon* que permita la mejor comprensión de la muestra, se sigue el desplazamiento que propone Renato Prada Oropeza (2010) desde la ontología hermenéutica hacia una **hermenéutica ontológica**. Este concepto es utilizado para nombrar el abordaje del ser a partir del análisis del texto. Más que de una *tejne*, un código de normas, se trata de una actitud ante la obra, es decir, la pretensión de interpretar la pieza en busca de la definición del ser.

La ontología hermenéutica y la hermenéutica ontológica se diferencian en sus intenciones teóricas. Aunque ambas tienen su origen en Heidegger, la primera se adhiere a la postura radical de la metafísica heideggeriana y mantiene ligaduras estrechas con el nihilismo y su preocupación con el texto es mínima y ocasional. La segunda, se aparta de este radicalismo y se relaciona directamente con la tradición filosófica occidental; además de, como esencia, concentrarse en el texto como fuente de análisis (Prada Oropeza, 2010, p.183).

Es así que, se considera que el documental cubano producido en los años sesenta fue determinado por su propósito de señalar parte del universo de entes que fueron puestos en cuestión por la circunstancia revolucionaria. Los filmes producidos en aquella etapa sintetizaron en texto las zonas conflictivas de la realidad y, al hacerlo, se convirtieron en intentos de interpretarla. De lo dicho se infiere que la característica clave para definir los documentales es reconocer en ellos un empeño en la lectura del espacio y del tiempo en busca de la definición del ser colectivo, o lo que es lo mismo, el empleo de una hermenéutica ontológica.

socialmente, y comenzaron a arraigarse otros nuevos; y [...] se produjeron cambios tan fuertes en los individuos que la mayoría se encontró realizando actividades, pensando y sintiendo contenidos y maneras que eran inimaginables hacía solo cuatro años.

La hermenéutica ontológica se materializa en los documentales a partir del despliegue de dos estrategias fundamentales que condicionan su aproximación a los sucesos representados: por una parte, una **perspectiva de consenso** y por otra, una **perspectiva de conflicto**. Ambas son categorías provenientes de la Sociología (por lo que acentúan la orientación interdisciplinar, gráfico 1) y con las que se nombran dos enfoques diferentes del análisis social (Hagedorn, 1994).

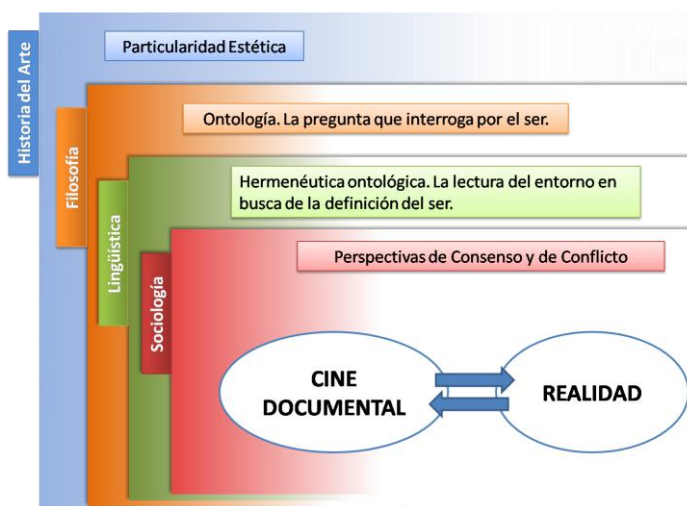


Gráfico 1: Niveles de pertenencia disciplinar que determina el acercamiento a la muestra

La existencia del autor-implícito –en tanto **punto de vista**– es objetiva y ya se sabe que su presencia es más fuerte en las formas artísticas por su inclinación al tropo. No importa cuán común sea *lo tratado*, el asimilar lo real y su metamorfosis en conjunto significativo va condenado por la pre-comprensión (tanto del autor como del exégeta).⁷ Son conocidos los esfuerzos de Christian Metz (1993) y otros semióticos del cine por liberar al discurso estético de la conexión con el emisor o receptor persona.

En un intento por cerrar este círculo metódico, y haciendo una especie de “ingeniería inversa” (gráfico 2), puede concluirse que: la documentalística del ICAIC producida en los años sesenta se define por el compartir un **punto de vista** sobre los acontecimientos que recoge. Este denominador común tiene dos formas de manifestarse, la primera desde una **perspectiva de consenso** y la otra desde una **perspectiva de conflicto**. Ambas posiciones son materializaciones de la realización de la pregunta que interroga

⁷ Aquí solo se está esbozando generalidades de este proceso, resaltando aquellas características que son comunes a todos los discursos y cuya traslación al *lenguaje* audiovisual parece natural. Por eso se aviene la pre-comprensión heideggeriana como fundamento universal y no entrar en especificidades ya abordadas por la teoría lingüística que alejarían la investigación del objeto de estudio.

por el ser, o sea, son manifestaciones de una **hermenéutica ontológica**. He aquí el concepto clave que se procura resaltar, pues es el que orienta acerca de la posición que asume el texto audiovisual con respecto a la realidad que inquiere, a saber, la lectura del entorno en busca de la definición del ser colectivo en aquellos convulsos años convenio sesenta.

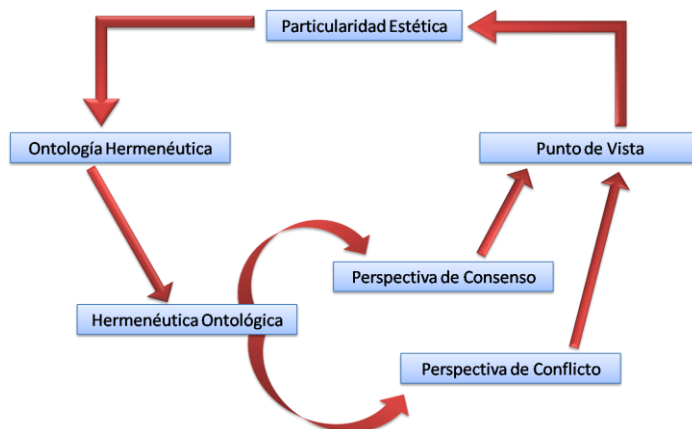


Gráfico 2: Recorrido teórico conceptual para el análisis de la documentalística de los sesenta

Todo ello parte de un principio gnoseológico fundamental y es la consideración del filme como un ente que interpreta su entorno, es decir, proyecta las posibilidades de “ver el mundo” a partir del “ser-ahí”. Esto es una **ontología hermenéutica**. Su asociación con la hermenéutica ontológica es ineluctable pues las dos tienen igual origen y preocupación, sus diferencias yacen en la prioridad que otorgan al estudio del texto mismo y al cuerpo literario del que se auxilian para lograr sus competencias.

El análisis de estos constructos teóricos se plantea necesario porque se consideran los principios cardinales en la comprensión del manejo de la realidad que realiza el cine documental de los sesenta, lo que insta su **particularidad estética** y lo que define, en definitiva, su valía como producto cultural.

Si el interés se centra en el cine documental cubano producido en la década del sesenta, es porque se reconoce un código. Para que este código se encuentre dentro del horizonte de la Historia del Arte, ese código tiene que ser icónico. El documental tiene un código icónico en la imagen. Pero no es a la lectura del atributo plástico de esa imagen adonde apunta esta investigación (al menos no en la búsqueda feroz de patrones formales de representación, como la preferencia de ciertos planos o alguna inclinación a la utilización de la luz), sino que se prefiere enfocarse en las estrategias de organización de

esas imágenes como instauradoras de un mundo posible y en la dinámica que establecen con la realidad que refieren.

El documental se revela como un hecho complejo, un sistema de sistemas: manipula su cotidianidad (junto con el universo de códigos que la determinan), la desarrolla en mundos posibles (la interpreta) a través de un cierto engranaje de códigos visuales y narrativos (lo que determina su apariencia definitiva). En la dialéctica de este proceso se construye su particularidad estética. No se considera, entonces, que dicha especificidad se halle en alguna de las instancias nombradas, sino en la combinación de las mismas.

En un entorno convulso, el documental funcionó como un elemento organizador del mundo, es decir, actuó directamente sobre el “shock cultural” producido ante el cambio profundo de instancias antes dadas por supuestas o inamovibles. Ante el enrarecimiento del sistema de relaciones, tanto a nivel institucional como personal, el documental practicó una semiosis de la revolución. En un momento de alta creatividad cultural, como el de la Cuba de los primeros años posteriores a 1959, los fenómenos que otorgan sentido a la praxis se tornan importantes.

El documental desarrolló en su lectura del espacio cubano en busca de la representación del ser, en especial en los años inmediatos a 1959, a partir de una **perspectiva de consenso**. De esta manera, el cine acompañó los sucesos que ocurrieron y las obras, al tiempo que informaban, contribuían a establecer convenciones y, eventualmente, a legitimar paradigmas.

Por su acción como agente cohesionador, la perspectiva de consenso es apreciable en el volumen amplio de obras cuyo objetivo fundamental era explicar o dar a conocer aspectos de la realidad haciendo énfasis en el proceso de integración de elementos sociales. En un ambiente ágil, en el cual el cambio es constante y se percibe la significativa variación de los sistemas axiológicos por los cuales se regía la sociedad, la unidad colectiva resulta factor decisivo. Los documentales inciden, de forma directa, en zonas de incertidumbre al orientar al hombre dentro de la macrosfera que es la cultura.

La perspectiva de consenso no reside en “cantar” la Revolución, aunque lo realice en muchas ocasiones; consiste en acompañar el transcurso de las modificaciones sociales con un cuerpo simbólico que favorezca o permita la comprensión de dichas transformaciones. Si épica en su mayoría se muestran las obras que asumen este enfoque, es porque también épicos fueron los cambios en la vida social. Si el

documental de consenso parece hoy grandilocuente y romántico es porque la Revolución en que surgió no fue para nada menos soñadora y altisonante.

Un ejemplo notable de un filme que se realiza desde esta perspectiva es *Historia de un ballet* de José Massip, producido en 1962. Esta es una obra capital porque marca el despegue del cine documental en Cuba. Obtuvo la Paloma de Oro en el Festival Internacional de Leipzig ese mismo año. *Historia de un ballet* tiene como tema central la preparación por parte del Conjunto de Danza Moderna de un espectáculo con la música y los bailes yoruba. Sin embargo, varios elementos han coincidido para hacer de este documental una obra significativa. Desde el contenido, *Historia...* elabora su discurso a partir de señalar una conexión entre las formas artísticas institucionalizadas, reconocidas en su valor, con manifestaciones, también artísticas, de la cultura popular. Sin embargo, tras la presentación de este fenómeno, la propuesta de Massip tocó una problemática sustancial dada luego del triunfo de la Revolución, esto es, la integración de los sectores sociales más desfavorecidos y sus expresiones culturales a la vida pública del país. De ahí que se haga énfasis en la condición periférica de los portadores y al proceso de comunión con el sistema institucional.

La cinematografía de este documental es impresionante. Tanto la fotografía de Jorge Haydú, como la edición de Mario González desempeñan un papel esencial. La escena final, dedicada exclusivamente al *patakí* de la batalla entre Oggún y Changó, es uno de los fragmentos más célebres del cine cubano. La cámara recrea el arrebató y plasticidad de los movimientos de los bailarines. El ritmo hipnótico y el impacto visual que se logra, busca reproducir los efectos de un estado mental típico de los fenómenos religiosos. La calidad estética de *Historia de un ballet* es innegable. Esta película marca no solo el despertar del reconocimiento internacional del documental cubano con su primer premio en Leipzig,⁸ sino que inicia para el cine del ICAIC lo que Alfredo Guevara (1998, p.119) llamó “una etapa realmente profesional”. Con ello, Guevara hace referencia a un período en que los directores y técnicos realizan estudios de formación en países socialistas (especialmente en la antigua Checoslovaquia). Esta fase de consolidación se extiende hasta la mitad de la década del sesenta.

⁸ *Historia de un ballet* recibió además Diploma de Honor en el Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen, RFA (1963), el Primer Premio Medalla de Oro en el Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, España (1964), la Mención de Honor en la Semana Internacional de Cine de Barcelona (1965) y el Primer Premio Carabela de Oro en el Festival de Lisboa en 1965.

Otros ejemplos notorios del documental realizado desde una perspectiva de consenso son *Vaqueros del Cauto* (Oscar Valdés, 1965) y *Por primera vez* (Octavio Cortázar, 1967). El cine documental producido en la década del sesenta realizado desde una perspectiva de consenso colaboró en el entendimiento del entorno cubano. Al realizar una lectura de los eventos buscando las manifestaciones del ser, puede reconocerse en las obras de esta etapa un propósito deliberado de autognosis. La indagación ontológica con un enfoque de consenso resulta relevante porque, en un contexto de revolución, o sea, de desequilibrio de las estructuras nacionales, los filmes que asumen este punto de vista actúan directamente en el restablecimiento de las conexiones simbólicas que atan la cultura al sistema de relaciones sociales.

Además de la representación de la realidad con un fin cohesionador, el cine igualmente exploró aristas de su contexto que evidenciaban contradicciones inherentes a la transformación de paradigmas acaecida con la Revolución. En un intento por comprender el desequilibrio de los imaginarios colectivos, esto es, en la lectura del entorno en busca de la definición del ser, el documental también desarrolló una **perspectiva de conflicto**. Las obras que asumen este punto de vista son reconocidas por ahondar en zonas de discordia entre la realidad y el discurso colectivo.

Mientras que la perspectiva de consenso contribuye a la recuperación del equilibrio del sistema de relaciones sociales al construir nuevas redes simbólicas que las legitiman, la perspectiva de conflicto señala espacios en las que se suceden disyunciones, o sea, circunstancias sociales de inadaptación al nuevo entorno. De ahí el enrarecimiento o indefinición relativa de los contenidos de los filmes elaborados desde este enfoque.

En el fondo ambas perspectivas son respuestas a un conflicto esencial: la contingencia del ser en la revolución. Pero los documentales realizados desde el consenso se centran sobre todo en otorgar un sentido a prácticas inexistentes antes de 1959 y que requieren –demandan– una interpretación –ya lo fue dicho, una posibilidad de ser proyectada en el comprender– que legitime su lógica de existencia y las ubique en relación a coordenadas ya establecidas dentro de los marcos de nuestra sociocultura. La “conflictividad” del consenso es extra-textual, le viene de afuera, desde el entorno al que se enfrenta.

En la perspectiva de conflicto, en cambio, el enfrentamiento a la realidad se ha de caracterizar por una conciencia de la incertidumbre cultural. Por esa causa, los

documentales no presentan sus temas como enunciados axiomáticos sino como balance de una armazón de conjeturas que acercan y se alejan constantemente; de ahí la relativa vaguedad en el enunciado de sus ideas, en oposición al tono épico que cualifica las películas producidas desde el consenso. Asimismo, los documentales con un enfoque de conflicto muestran cierto escepticismo ante la convicción y el entusiasmo de la acción social masiva. Basándose en el contraste de discursos, los filmes han de cuestionar la lógica de estas prácticas. La perspectiva de conflicto fue un punto de vista que adquirió mayor peso alrededor de la mitad de la década del sesenta y hacia sus finales.

Ociel del Toa (1965, Nicolás Guillén Landrián), es sin dudas uno de los filmes emblemáticos de la etapa;⁹ sigue momentos de la vida de un adolescente con tercer grado de escolaridad que vive en las montañas y que trabaja en el río transportando mercancías en su cayuca. Aquí Guillén Landrián explota los intertítulos, un recurso visual tan antiguo como el cine mismo, para construir junto con la imagen y el sonido una narración de profundo lirismo –algo que ya había utilizado desde *En un barrio viejo*–, cargada de meditaciones metafísicas, pero que, simultáneamente, es contenedora de análisis de temas enrevesados del universo ideológico de la Cuba de los sesenta.

Si el documental de conflicto tiende a preocuparse por las historias pequeñas y toca los macro-relatos solo como instancias ya dadas y de las cuales marca deliberadamente un distanciamiento, es porque la épica de la exposición de consenso genera modelos, roles de comportamiento a imitar por la sociedad. El filme de conflicto coloca en una balanza de un lado los relatos minoritarios y del otro, un conjunto de discursos de amplia difusión, reconocidos como “oficiales”. Ante la desproporción de los elementos puestos en contrapeso saltan, de forma inmediata, diferencias evidentes, se exponen relaciones de poder y se destacan alteridades.

Sin embargo la realizadora que llevó más lejos la atención a los personajes-concepto fue Sara Gómez. El grueso de su filmografía fue producido hacia finales de la década.¹⁰ La preferencia de esta directora por el enfrentamiento a la realidad desde una perspectiva de conflicto está marcado, antes que nada, por un contexto en el que el optimismo

⁹ *Ociel del Toa* gana el Primer Premio Espiga de Oro en la Semana Internacional de Cine de Valladolid, en 1966.

¹⁰ La filmografía de Sara Gómez incluye, entre otros, los siguientes títulos: *El solar* (1963), *Iré a Santiago* (1964), *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966), *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968), *Isla del Tesoro* (1969), *Mi aporte* (1972).

exasperado de los primeros años se disipa y se va tomando conciencia de un mar de contradicciones que ya no son solo heredadas sino producidas por el proceso revolucionario mismo. *En la otra isla*, de 1968, es uno de los documentales más relevantes de este periodo. Realizado con la forma del cine encuesta, cuya modalidad había introducido en Cuba el danés Theodor Christensen, el filme se desarrolla en la Isla de la Juventud, en el sistema de las granjas de producción adonde fueron vinculados jóvenes con situaciones problemáticas. Dentro de este festín de proscritos, la cineasta maniobra con un mosaico de personajes. Posibilidades de desarrollo personal, perfeccionamiento de aptitudes laborales, voluntad de trabajo social, todo esto está presente en ellos. Pero también –y sobre todo– sueños truncados, rupturas familiares y desilusiones personales.

Entre todos los directores de documentales del ICAIC de los sesenta, nadie expone las contradicciones de la sociedad cubana como lo hace Sara Gómez. Sobrecega su frontalidad y actitud radical al encarar temas delicados. Sus películas son un asomo a una realidad diferente, poco mediática y, sin embargo, presente en el seno del sistema. La cinematografía de Sara Gómez se caracteriza por la preferencia en el uso de un enfoque de conflicto, lo que les permite mostrar consecuencias del fenómeno revolucionario que no hayan fácilmente espacio de ubicación dentro del discurso colectivo.¹¹

Las perspectivas de consenso y conflicto son posiciones que tipifican el punto de vista (autor implícito) asumido por las obras. Por esa razón, puede encontrarse dentro de un mismo director películas que asumen uno u otro enfoque sin que ello signifique ambivalencias o titubeos creativos. Si bien, tanto Sara Gómez como Guillén Landrián son dos realizadores que mantuvieron durante sus carreras (ambas relativamente cortas), una consistencia en la manera de construir sus historias, prefiriendo los dos la perspectiva de conflicto; es necesario reconocer en Santiago Álvarez a un cineasta que elaboró un volumen de películas que se mueven sin dificultades entre el consenso y el conflicto.

La asimilación de la perspectiva de conflicto por parte de este autor le viene por su capacidad para ensanchar los marcos de referencia a partir de los cuales hace notar las

¹¹ Algo que puede encontrarse también en *Iré a Santiago* (1964) y en *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966).

situaciones de conflicto. La obra más importante en este sentido es *Now!* de 1965.¹² Este documental ofrece también muchas posibilidades de lectura. Si se percibe desde un contorno nacional, *Now!* es un filme de consenso. Su contenido juzga la situación social de otro país desde la posición de aquel que ya emprendió el camino para superarla. En su calidad a acusador, la pieza marca un distanciamiento de la situación cubana con respecto al reclamo que promueve. El mensaje de *Now!* aglutina al pueblo cubano en oposición a un enemigo externo.

Asimismo, este documental es un modelo álgido del enfoque de conflicto. El contenido toca un fenómeno de sometimiento racial, pero el recado que emite es agitador, irreverente. No es la crónica de un abuso sino un llamado a la insurrección (*Now is the time!*, dice la canción de Horne). De igual manera, que la película sea emitida desde Cuba, un país pequeño y del Tercer Mundo, y que coloque bajo su mirada inquisidora a una potencia mundial que se enorgullece de su sistema democrático, representa definitivamente una declaración anticolonial. El conflicto en *Now!* le viene por la contrastación de discursos globales.

El dominio de los elementos del lenguaje audiovisual que demostraron los realizadores (directores y técnicos) en la segunda mitad de la década del sesenta les permitió desplegar una aproximación a la realidad cubana que hizo del documental un producto artístico de singular valía. La madurez alcanzada por el ICAIC como organización, pero también como plataforma creativa, le permitió ser constructor de la imagen de la Revolución, exponiendo sus logros y victorias, pero también mostrando otras aristas no tan felices. El compromiso del cine documental producido en la década del sesenta fue con la realidad cubana de su momento.

Conclusiones

El cine documental, al interpretar al ser cubano de los sesenta, instauró el modelo representacional que a la postre devino discurso visual de su época; es decir, la realidad de entonces, aprehendida por la banda cinematográfica, termina siendo, en gran medida, la imagen de la Revolución.

¹² *Now!* recibe, entre varios galardones, el Primer Premio Paloma de Oro en el Festival Internacional de Cine Documental y de Animación de Leipzig (1965); Medalla de Oro en el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometrajes de Bilbao (1966), Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile (1967); *Now!* ocupó el sexto lugar en la encuesta realizada en 1996 entre 36 críticos de once países de la Asociación de la Prensa Cinematográfica para elegir las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos.

Como sistema multi-emisor de contenido estético y por la propiedad analógica de la imagen cinematográfica, el producto audiovisual compila elementos de la realidad de muy variado origen y los aúna en sí como reservorio unívoco a ser percibido. Ello marca la pertinencia del documental a distintos campos de estudio. De ahí que un análisis interdisciplinar que integre conceptos provenientes de distintas áreas de las ciencias sociales y humanísticas es una condición necesaria para la comprensión del documental cubano.

El acercamiento a la realidad que caracteriza el cine documental producido en los años sesenta está marcado por el constante planteamiento de la pregunta que interroga por el ser, es decir, por una interpretación del entorno social en busca de la definición del ser colectivo. Por tanto, la hermenéutica ontológica es la categoría que describe el proceso de simbolización del espacio cubano por parte del filme.

La hermenéutica ontológica, en sí misma un concepto interdisciplinar, supone la traslación de las preocupaciones ontológicas de la filosofía heideggeriana y sus continuadores a espacios de análisis discursivos. Encontrar los puntos concretos donde se manifiesta esta categoría dentro de los documentales permitió cualificar el acercamiento a la realidad experimentado por el autor implícito del filme. La hermenéutica ontológica se materializa en los documentales producidos en la década del sesenta a partir del despliegue de dos estrategias fundamentales que condicionan su aproximación a los sucesos representados: por una parte, una perspectiva de consenso y por otra, una perspectiva de conflicto.

El cine documental realizado desde una perspectiva de consenso sirvió para (re)construir nuevos entornos de significación que favorecieran la comprensión de un universo cubano novedoso y cambiante. El enfoque de consenso explica la realidad y participa en la construcción de paradigmas, por lo que pretende incidir en la solidificación de la unidad popular. La perspectiva de consenso asumida por parte de la documentalística del ICAIC consistió en acompañar el transcurso de las modificaciones sociales de la revolución con un cuerpo simbólico que favoreciera la comprensión de dichas transformaciones.

Además de la representación de la realidad con un fin cohesionador, el cine igualmente exploró aristas de su contexto que evidenciaban contradicciones inherentes a la transformación de paradigmas acaecida con la Revolución. En un intento por

comprender el desequilibrio de los imaginarios colectivos, esto es, en la lectura del entorno en busca de la definición del ser, el documental también desarrolló una perspectiva de conflicto. Las obras que asumen este punto de vista son reconocidas por ahondar en zonas de discordia entre la realidad y el discurso colectivo. Mientras que la perspectiva de consenso contribuyó a la recuperación del equilibrio del sistema de relaciones sociales al construir nuevas redes simbólicas que las legitiman, la perspectiva de conflicto señaló espacios en los que se suceden disyunciones, o sea, circunstancias sociales de inadaptación al nuevo entorno.

El enfrentamiento a la realidad por parte del cine documental de estos años precisó de ambos enfoques –consenso y conflicto– para cumplir su función comunicativa y orientadora, pero también para volverse introspección y repaso del proceso revolucionario. Las dos perspectivas son ejecuciones de la pregunta que interroga por el ser, o sea, expresiones de una hermenéutica ontológica. La aplicación al cine documental cubano producido en la década del sesenta de esta categoría interdisciplinar permitió reconocer cómo la apropiación por parte del filme del entorno social en que fue producido resultó elemento determinante en la particularidad de su manifestación estética.

Referencias bibliográficas

1. Castillo, L. (2010). Rápida mirada al cine de los soñadores. En C. d. Autores, *Conquistando la utopía. EL ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Habana: Ediciones ICAIC.
2. Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minnesota: Minnesota University Press.
3. Guevara, A. (1998). Cine Cubano 1963. En A. Guevara, *Revolución es Lucidez* (págs. 111-122). La Habana: Ediciones ICAIC.
4. Guevara, A. (1998). No es fácil la herejía. En A. Guevara, *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC.
5. Hagedorn, R. (1994). *Sociology*. Canadá: Harcourt Brace and Company.
6. Heidegger, M. (1986). *El Ser y el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

7. Kagan, M. (1984). *Lecciones de estética marxista-leninista*. La Habana: Arte y Literatura.
8. Luis Reyes, D. (2010). *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
9. Martínez, F. (2009). *Andando en la historia*. Ciudad Panamá: Ruth.
10. Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
11. Metz, C. (1993). La enunciación impersonal o la perspectiva del filme. *Semiosis*. No. 30-31.
12. Naito, M. (2012). La escuela documental cubana. En E. Soberón, *Los cines de América Latina y el Caribe* (pág. 229). La Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión.
13. Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Barcelona: Paidós.
14. Pasalodos, L. (2010). Escaleta. Prólogo. En J. L. Sánchez, *Romper la tensión del arco. El movimiento documental cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
15. Prada Oropeza, R. (2010). *Hermenéutica. Símbolo y Conjetura*. La Habana: Arte y Literatura.
16. Reese, T. (1995). Mapping Interdisciplinarity. *Art Bulletin Vol LXXVII No. 4*, 544-548.
17. Ricoeur, P. (1979). *El tiempo y las filosofías*. Salamanca: Sígueme.
18. Sánchez, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. El movimiento documental cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.