

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**

**VII Jornadas de Jóvenes Investigadores**

**6, 7 y 8 de noviembre de 2013**

**Nombre y Apellido:** Gabriela Bustos

**Afiliación institucional:** FSOC-UBA

**Correo electrónico:** [gbustos@sociales.com.ar](mailto:gbustos@sociales.com.ar)

**Eje problemático propuesto:** Eje 5: Política, ideología y discurso.

**Docunoticieros:** *Muerte al invasor!* y *II Declaración de La Habana*. **Consideraciones acerca del cine informativo cubano**

## **Introducción**

*No solamente con poseer los medios de comunicación es que se cumple con el objetivo de ayudar a forjar una nueva sociedad.*

Santiago Álvarez, 1968

El 6 de junio de 1960 se presentó en las pantallas cubanas el Noticiero ICAIC Latinoamericano. Con una duración de 10 minutos el programa noticioso informaba sobre la primera gira internacional a los países latinoamericanos del gobierno revolucionario. De allí en más, su producción semanal durante tres décadas registró unas 1.493 ediciones que se interrumpen el 19 de julio de 1990 debido a la crisis económica cubana conocida como Período Especial.

Alfredo Guevara al frente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) le encarga a Santiago Álvarez la dirección de un noticiero revolucionario para disputarles sentido a los noticieros de factura capitalista que por entonces circulaban en la isla. Estas actualidades nacionales e internacionales son parte de un *cine militante* vanguardia del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que fragua en el politizado clima cultural de los años sesenta, comprometido con el proceso de descolonización cultural.

Hay que señalar que mientras en el resto del mundo comenzaba el ocaso de los noticiarios más importantes producto fundamentalmente de la emergencia de la era televisiva, Cuba recrea su proyecto periodístico más ambicioso rompiendo con los cánones del género.

Treinta de estos *Noticieros ICAIC* fueron convertidos al documental denominados por Álvarez como “docunoticieros”. *Muerte al invasor!* (1961) es el primero de esta serie que realiza en codirección con Tomás Gutiérrez Alea. Éste fue también el primer documental de urgencia y contrainformación que editó el ICAIC para denunciar la invasión norteamericana en Bahía de los Cochinos.

Este trabajo se propone explorar las características formales de los docunoticieros, género híbrido que a priori se presenta como un “noticiario ampliado”. Tomaremos para el análisis un corpus de dos de estos cortos: *Muerte al invasor!* (1961) y *II Declaración de La Habana* (1966).

El modelo de análisis presentado articula un abordaje formal de los textos fílmicos atendiendo de manera particular a las estrategias de registro y narrativas político-comunicacionales promovidas desde sus específicos contextos de producción y circulación.

Entendemos que esta mirada del cine informativo (actualidades, noticiarios y documentales) como un hecho artístico-ideológico-cultural incorpora y trasciende la dimensión estética más revisitada por la historiografía del cine.

### **Noticiero ICAIC Latinoamericano**

El Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1990) fue difundido desde los primeros tiempos de la Revolución hasta su interrupción en los años noventa. El programa de regularidad semanal durante treinta años encarnó la política informativa privilegiada del instituto de cine cubano. Rodado en blanco y negro, las copias se distribuyeron en 35 mm. para las salas, y en 16 mm. para los programas de *cine móvil* que llegaban a los pueblos más alejados de las grandes ciudades.

Después de su última emisión, el equipo del noticiero produjo trece documentales suplementarios que circularon como las Revistas del Noticiero, pero que no lograron captar la atención que distinguió a la emisión semanal.

En paralelo existían en Cuba otras distribuidoras de cine que producían sus ediciones informativas como el *El Nacional*, el *Noticiero América* y el *Noticiero Noticolor*, más tarde

expropiados por llevar adelante una política de boicot al proceso de nacionalización iniciado en agosto de 1960.

Los noticiarios cubanos de la época no se caracterizaban por su calidad artística, y a la par de los de su tipo estaban cargados de convenciones y anquilosamientos que reproducían fórmulas estereotipadas funcionales a los gobierno de turno.

Desde lo formal los primeros noticieros del ICAIC siguieron la inercia del género. Esta herencia constaba de notas separadas por un cartel, un registro de cámara convencional y una banda sonora predecible “donde la música no era sólo *enlatada* sino clasificada por estanterías: fiestas, actos luctuosos, publicitarios, etc.” (Piedra, 1959: 13).

Si bien las primeras ediciones del ICAIC tomaron de la estética y del estilo narrativo del cine informativo establecido, el noticiero rápidamente logró diferenciarse a partir de su uso peculiar del montaje y la experimentación del lenguaje, a partir de la incorporación del fotomontaje y la animación, entre otros. Recursos negados para el periodismo cinematográfico hasta entonces.

Así, Santiago Álvarez logró romper con las convenciones formales de los noticiarios clásicos los que consideraba como “una seguidilla de noticias por secciones, sin ilación”, la nueva propuesta se apoyaba en “no independizar las noticias, sino ensamblarlas de manera que transcurran delante del espectador como un todo, con una sola línea discursiva” (1964: 44).

Por otro lado la presencia de nuevos protagonistas: combatientes, obreros, campesinos y el pueblo revolucionario hacía necesario un nuevo cine; porque esencialmente el público cambiaba a la par del proceso histórico. Entendemos que con otras *politicidades* sociales instituidas el cine revolucionario y su nuevo destinatario renegaban de la banalidad temática que encarnaban las viejas formas de representación que pronto devinieron en obsoletas e inoperantes. El noticiero por su contacto cotidiano con la realidad constituyó el canal de expresión privilegiado del director cubano que se manifestaba muy cómodo con una manera de producir caracterizada por la ausencia de guiones previos y por un tratamiento ideológico de las noticias que demandaba una capacidad de síntesis ceñida a la duración de una bobina de película.

El realizador con el estilo corrosivo que lo caracterizaba se autoproclamaba, suscribiendo a Aristóteles, un “animal politicón” que desmitificaba la objetividad periodística, estandarte del periodismo burgués:

Si vivimos en un mundo de constante lucha, pugna y batallar –decía- no hacerlo sería ser ajeno a este mundo y trasladarse a la luna en uno de esos cohetes, estos que se están

lanzando últimamente y ponerse a dar vueltas alrededor sin mirar lo que pasa en la tierra. Yo creo que nosotros los cineastas debemos ser ante todo revolucionarios y a partir de ahí podremos ser seguramente buenos cineastas. Pero ante todo ser revolucionarios. Ser revolucionarios es tener un concepto de lo que es la política, del pueblo de donde uno nace y de los demás pueblos del mundo (1969: 37-38).

En el periodo que va de 1961 a 1967 a la par del noticiero Álvarez coordinó el Departamento de Cortometrajes del ICAIC y el de Dibujos Animados. Con un ojo en cada área supo potenciarlas al destinar emisiones regulares de un núcleo de notas animadas para el programa periodístico semanal, *repórters* que por otra parte compensaban los déficits de archivo que tenía que afrontar el joven instituto de cine. Es decir que los procedimientos de montaje excepcionales que caracterizaron su estilo, a partir de la incorporación en las piezas noticiosas y documentales de fotoanimaciones, caricaturas y “muñes” (como llaman los cubanos a los dibujos animados) respondía tanto a ensayos estéticos como a las rutinas periodísticas de producción.

El primer decenio de fundación del ICAIC revela los años de mayor fecundidad en la obra de Santiago Álvarez y da cuenta de la realización de más de quinientos noticieros, dieciséis documentales y catorce docunoticieros. Esta voracidad productiva se enmarcaba en los inicios y consolidación de su formación cinematográfica.

Hasta 1970 Álvarez realiza la casi totalidad de las emisiones del noticiero ICAIC luego otros cineastas tuvieron a su cargo ediciones de manera sistemática como Daniel Díaz Torres, Fernando Pérez, Miguel Torres, Manuel Pérez, Lázaro Buría, Francisco Puñal y José Padrón, quienes demostraron en su obra un acercamiento estético y político a la realidad cubana, que mucho le debería conceptualmente al director general del noticiero. Clausurado el noticiero y entrado el *Período Especial*, de 1993 hasta 1998, explora en la producción en video digital.

Hay que señalar que Álvarez incursionó en el cine a los cuarenta años de edad. Si bien, se podría decir que ingresa “tardíamente” al campo fue uno de los directores más prolíficos del cine cubano en el que se cuenta la realización de más de un centenar de documentales, de corta, media y larga duración, que comprenden el período 1961-1991; dos filmes de ficción que datan del año 1970-1983; y trece documentales en video digital realizados entre 1993-1998.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Los dos primeros documentales los realizó en codirección: *Escambray* (1961), junto a Jorge Fraga, y *Muerte al invasor* (1961), con Tomás Gutiérrez Alea, esto ofrecería algunas pistas para pensar en el proceso de formación profesional señalado.

“La Revolución me hizo cineasta” afirmaba, antes había ejercitado otros oficios como el de linotipista en una imprenta, minero, lava platos, corrector, pulidor de metales y hasta vendedor de ropa interior. Su breve paso por los medios masivos los dio como conductor aficionado de un programa radial en su juventud y como operador del archivo musical de la antigua emisora radiofónica CMQ (hoy Instituto Cubano de Radio y Televisión ICRT), mientras en paralelo desarrollaba su militancia en el Partido Socialista Popular. Producto de esa actividad política se inscriben las tareas administrativas y de coordinación en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, antecedente de referencia del ICAIC.

De manera que Álvarez no tuvo una formación cinematográfica académica formal como sus compañeros Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, fundadores del ICAIC egresados del *Centro de Cine Experimental de Roma*, experiencia sustancial que signará la inscripción neorrealista del cine cubano.

Quizá por esto el director del noticiero despegó cómodamente de estas influencias estéticas y su obra se descubre más en consonancia con el formalismo ruso.<sup>2</sup>

Al igual que tantos directores de su generación Álvarez se profesionalizó en el seno del ICAIC donde el noticiero ofició de taller-escuela. Todos los realizadores pasaban por el noticiero, que con una rutina periodística muy rigurosa, la todavía inexistencia de las instituciones de enseñanza regulares, y el *timing* de tener que producir un noticiero semanal, se erigía naturalmente en una escuela ineludible para todo el que quisiera hacer cine en la isla.

La historiografía clásica suele hablar de los años sesenta como el período de mayor esplendor del cine cubano. Esta etapa descrita por el crítico cubano García Borrero como “la década prodigiosa del cine cubano” se caracteriza por el aprendizaje del medio, la experimentación de sus recursos expresivos-formales y coincide con el período donde Álvarez recibe sus galardones de la mano del cine documental (2003: 156).

En este período de fomento de la industria cinematográfica cubana de “fundación, búsqueda y experimentación” (Bustos, 2012) otras corrientes estéticas como la *Nouvelle Vague* francesa y los clásicos soviéticos inspiran a los nuevos realizadores cubanos. Se acercan a la isla numerosos cineastas de renombre internacional motivados por la emergente Revolución latinoamericana

---

<sup>2</sup> Pistas de esta estética formalista y rupturista puede rastrearse en el joven director cubano Nicolás Guillén Landrián, quien realizó una abultada producción cinematográfica en la etapa inicial del instituto, fundamentalmente en su paso por el Departamento de Documentales Científicos Populares, también a cargo de Álvarez. Pero en este caso “Nicolacito”, por cuestiones políticas más que artísticas, no tuvo el aval pleno del ICAIC para continuar con las realizaciones cinematográficas.

para filmarla. Alguno de éstos son Joris Ivens, Chris Marker, Otello Martelli, Cesare Zavattini, Gerard Phillippe, Roman Karmen, Mijail Kalatasov y Theodor Christensen.

Pero son el formalismo ruso y esencialmente Dziga Vertov la mayor influencia de Álvarez. Sin embargo éste reconoce que el director soviético llegó a “sus manos” ya afianzada su producción. Las causas de las analogías estéticas entre ambos realizadores se encuentran tanto en los procedimientos de montaje como en el contexto de emergencia de sus obras.

Así, el cine informativo cubano se asocia a la experiencia de *agitprop* que se remonta en el campo cinematográfico, particularmente, a los *agitki* cortometrajes producidos en Rusia en el marco de la Revolución de octubre, entre 1918 y 1921, cuyo objetivo central consistió en apuntalar directamente una campaña de incitación política e ideológica. Otro paralelo se puede trazar en la incorporación de Dziga Vertov, en 1918 hasta finales de 1919, al *Kinonedelija*: el noticiario *Cine-Semana*, que constituyó el primer periódico de actualidad cinematográfica soviético. La llegada de Álvarez al Noticiero ICAIC Latinoamericano también se produce en los primeros meses del triunfo revolucionario. Es curioso que los reiterados señalamientos del “parentesco” entre el cine de Vertov y el del cubano contadas veces analicen como condiciones de producción los factores extra-cinematográficos en que ambos artistas y prácticas se inscribieron.

### **Docunoticieros**

En este contexto, el noticiero cinematográfico nro. 47 fue el primer docunoticiario realizado por Santiago Álvarez en co-dirección con Tomás Gutiérrez Alea. “Muerte al invasor!”, rodada en blanco y negro, de 15:37 minutos de duración se trató de un reportaje especial sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba en abril de 1961. El documental se inscribió en un registro épico revolucionario emblema de las representaciones del cine informativo cubano del período (Bustos, 2012). El corto recibe dos premios internacionales, en el Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Leipzig (antigua República Democrática Alemana) y en el Festival de Cine de Londres (Inglaterra).<sup>3</sup>

Las imágenes inaugurales del filme son las de una familia cubana llorando a sus muertos velados en la Universidad de La Habana. De allí la procesión de miles se dirige al entierro en el Cementerio de la capital. Sin dudas las imágenes de la multitud reunida ante las escalinatas de la

---

<sup>3</sup> Premio al Mejor Programa al Conjunto de Filmes y la mención de Filme notable del año, respectivamente.

Universidad remiten a las memorables movilizaciones contra la dictadura de Batista previas a la emergencia de la Revolución.

A partir de la dialéctica ocupación/defensa el corto denuncia los bombardeos a los aeropuertos. La voz relata:

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, bombarderos criminales, piratería internacional (00:00:32).

El día 17 desembarcan en Playa Girón siete batallones de mercenarios transportados en cinco barcos apoyados por bombarderos y artillería”, informa de manera sobria y enérgica el relator Julio Batista. La banda sonora es acompañada por una banda de imagen que apela a una emotiva que va incrementando en una secuencia de primeros planos de mujeres que se inclinan sin resignación ante los ataúdes; primerísimos primeros planos de mujeres secándose sus lágrimas en la lenta marcha por la Avenida 23; y aviones de las fuerzas armadas destruidos por la fuerza de ocupación. La serie que inaugura la toma que testimonia el ataque a la ciudad y a los civiles registra una casa con el techo derribado y un boquete que parece emerger filmado en contrapicado como revelando un contraluz que refuerza la idea de destrucción pero también la de la salida. La cámara se vuelve al interior de un aula demolida y de una cocina con la heladera abierta llena de escombros en su interior. De allí se dirige a un hospital con los heridos internados y los familiares acompañando. Un niño, una niña, un joven, son otras de las víctimas del enemigo. “Los crímenes de la contrarrevolución son contra el pueblo” sentencia una de las pancartas artesanales que llevan los manifestantes que marchan junto a las milicias civiles, filmada con planos medios y en picado para dar cuenta tanto de los rostros solemnes de sus mujeres y hombres como de la masividad del repudio. La voz *off* se pronuncia nuevamente:

Nuestro pueblo desconocía cuándo y por dónde pretendían agredirnos los mercenarios patrocinados por el imperialismo norteamericano pero se preparaba para resistir la invasión armada (00:01:48).

La banda de imágenes está sostenida por las postales de las diferentes columnas de mujeres, militares, hombres civiles y uniformados. Asimismo la variedad, la diferencia de planos y de la dirección de estos registros de la movilización refuerzan el tópico de una movilización masiva y popular compacta, y conducen a una identidad ineludible: el pueblo está unido repeliendo la invasión.

Para dar cuenta de la intensidad y el ritmo de la narración la catarata de imágenes descriptas acontecen en los primeros dos minutos de iniciado el corto. Las imágenes de Fidel Castro en un discurso ante la multitud se ubican en esta franja espacio-temporal. “Si vienen quedan” (00:02:04) relata la *voz off* que con una secuencia de tres planos: Fidel Castro levantando el dedo índice, el pueblo ovacionándolo con una bandera cubana flameando en su interior y un plano corto en contrapicado de un centenar de fusiles alzados dan cierre a este primer eje argumentativo sobre el ataque y la resistencia del pueblo en armas.

Playa Girón, el escenario de combate que inaugura el tramo siguiente nos resitúa en el contexto espacial de la invasión. El recurso de la enumeración de la *voz off* cuantifica dando paso a los datos duros que enmarcan las imágenes de la representación de las víctimas, los heridos y los primeros registros de muertos que yacen en las calles mutilados, producto de los bombardeos indiscriminados por mar y aire que precedieron el desembarco:

Girón bello centro turístico popular el 17 de abril desembarcan por esta playa 7 batallones de mercenarios transportados en 5 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 Estados Unidos y en sus bases en Guatemala y Puerto Rico. Sus instructores se llamaban Frank, Bill, Pats y Leds (00:02:10).

El documental repone la consigna “Patria o Muerte!” proclamada por Fidel Castro un mes antes a propósito del sabotaje norteamericano en el Puerto de La Habana al barco francés Le Coubre, que descargaba armas y municiones destinadas a fortalecer la capacidad defensiva de Cuba. En el contexto de la invasión la frase se instituirá definitivamente en emblema de la retórica revolucionaria cubana.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> El sabotaje perpetrado el 4 de marzo de 1960 por la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos (CIA) dejó un saldo de un centenar de muertos y más de 200 heridos. En el sepelio de las víctimas el Fidel Castro en una enérgica respuesta a esa acción de terrorismo expresó: “y no sólo que sabremos resistir cualquier agresión, sino que

Así, el mismo relato cuantificador de la *voz off* que trama el discurso documental, en igual tono articula ahora con la dimensión heroica de la resistencia de los combatientes cubanos: “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” (*Voz off*: 00:03:17).

Del mismo modo la *Marcha del Guerrillero Cubano* musicaliza las postales épicas de un joven Fidel Castro de fajina, con grandes anteojos y boina, dirigiendo el aplastante contrataque de los soldados del Ejército Rebelde, los milicianos y la poderosa artillería de tanques que repelerá la embestida contrarrevolucionaria.

Los primeros planos de las tapas de los periódicos *Revolución* y *Hoy* encabezan el tercer eje temático que estructura el documental: la victoria del pueblo sobre el imperialismo. “Liquidada la invasión. Aplastante derrota del enemigo” y “Se rinden en masa los derrotados invasores” son los titulares en letra catástrofe que anteceden las imágenes en movimiento de la rendición:

Vestidos con el uniforme camuflaje de las Fuerzas Armadas yankees, patrocinados por los yankees, y casi yankees 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 e injusticia apoyados por un imperio que ellos juzgan invencible (*Voz off*: 00:08:07).

Una vez más el recurso de la banda sonora conduce la banda de imagen: planos generales de los mercenarios con los brazos en alto, primeros planos de sus rostros, uniformes e insignias de combate. Al finalizar la misma se los puede ver recibiendo un trato humanitario por parte del Ejército cubano que los asiste con agua, y atención médica. En este punto no son pocos los planos que concede el documental a la representación de un “trato debido a los prisioneros de guerra”. Una lectura más fina podría poner a dialogar estas cuidadas imágenes, con el Convenio de Ginebra, relativo al trato debido a los prisioneros de guerra, aprobado en agosto de 1949, seguramente no desconocido por las Fuerzas Armadas cubanas. La llegada del entonces

---

sabremos vencer cualquier agresión, y que nuevamente no tendríamos otra disyuntiva que aquella con que iniciamos la lucha revolucionaria: la de la libertad o la muerte. Solo que ahora libertad quiere decir algo más todavía: libertad quiere decir Patria. Y la disyuntiva nuestra sería ¡Patria o Muerte!”.

presidente Osvaldo Dorticós (1959-1975) al lugar de los acontecimientos se inscribe en este tópico.

El relator agudiza el recurso de la enumeración, esta vez para cuantificar el armamento incautado al ejército invasor:

En manos de las fuerzas populares, de los soldados y campesinos armados, cae el fabuloso armamento yankee. 10 camiones blindados, 6 tanques Shermans, 700 bazucas, 8 morteros de grueso calibre, cañones sin retroceso, ametralladoras pesadas, bombas TNT, granadas, obuses, abundante parque, 10 aviones derribados, 5 barcos hundidos. Los traidores trajeron a Cuba los más modernos recursos del Ejército yankee y aquí quedaron. Ellos contaban con armas poderosas y con el respaldo del imperio yankee 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 (*Voz off*: 00:13:02).

En este sentido, la secuencia enunciativa: “las fuerzas populares, soldados y campesinos armados” consolida y unifica el colectivo de identificación *pueblo armado*, tópico central del documental.

Las imágenes de clausura dan cuenta del festejo desbordante de todo el pueblo en la Plaza de la Revolución convocado para darles la bienvenida a los combatientes y celebrar su aplastante victoria contra el imperio agresor. La banda de sonido cierra con la afirmación: “Cuba seguirá siendo Territorio Libre de América!” (*Voz off*: 00:15:20).

La voz epistémica del docunoticiario asume un carácter didáctico, tono de argumentación propio de la *modalidad expositiva* (Nichols, 1997), afín al ensayo o al informe expositivo clásico que explicita la línea política del filme de denuncia y contrainformación.<sup>5</sup>

Si bien es de destacar del corto el trabajo de edición producto del cuidadoso montaje de los registros en diferentes formatos que articularon imágenes de la televisión y del cine, la banda de

---

<sup>5</sup> Sostiene Nichols que “el texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico” y que de manera particular esta modalidad de representación documental “suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente -o como un instrumento de propaganda- (1997: 68).

sonido es uno de los rasgos característicos del filme. Elementalmente definida por el Himno de Cuba para evocar las imágenes de la victoria y otros acordes altamente codificados del estilo de las películas clásicas de western hollywoodenses reservados para los momentos de la rendición mercenaria; la banda sonora proyecta magistralmente un *montaje rítmico* (Eisenstein, 1929: 72) de llantos, marchas y estruendosos aviones bombarderos.

Al mismo tiempo el montaje de tipo probatorio acorde al tipo de modalidad expositiva sostiene la argumentación del narrador que desempeña una función de dominancia textual al servicio de la retórica de persuasión.

De modo que estos primeros documentales informativos responden todavía, de manera general a una estructuración espacio-temporal de organización narrativa y de enunciación transparente que impone la modalidad expositiva clásica. Lo cierto es que rápidamente los noticieros al igual que el resto de la producción documental de Santiago Álvarez se van a caracterizar por estar a las antípodas de esta modalidad y de los parámetros de objetividad y transparencia en los que se sustenta el modo expositivo referido.



Foto 01. Noticiero ICAIC Latinoamericano nro. 47 (1961)



Foto 02. Noticiero ICAIC Latinoamericano nro. 47 (1961)

El año 1961 ha sido quizá el de mayor aliento épico de la Revolución Cubana. Fue el año en que ésta movilizó sus mejores recursos para erradicar el analfabetismo y también en el que la contrarrevolución movilizó los propios para derrocar al gobierno de Fidel Castro.

En el año en que la Revolución asumió su carácter socialista Estados Unidos rompe relaciones con Cuba, se producen los atentados terroristas a las tiendas *La época* y *El encanto*, y la ofensiva de “guerra psicológica” implementada por la CIA que corona con la invasión mercenaria

señalada a Bahía de los Cochinos. De allí en más una vasta serie de hechos históricos de una intensidad radical, tensos y beligerantes se desencadenan a un ritmo extraordinario en el Territorio Libre de Analfabetismo. Estos acontecimientos darán lugar a las representaciones de los acontecimientos “más espectaculares” de la Revolución donde las transformaciones que se llevan a cabo se dan al observador de una manera “inmediata” como los analizara Tomás Gutiérrez Alea lúcidamente en *Dialéctica del Espectador* (1978):

Los hechos por sí mismos mostraban en su superficie los cambios profundos sucediéndose a un ritmo que nadie hubiera podido prever. De manera que al cine casi le bastaba simplemente registrar los hechos, apresar directamente algunos fragmentos de la realidad, testimoniar lo que sucedía en la calle, para que esa imagen proyectada en la pantalla resultara interesante, reveladora, espectacular (2009: 19).

La pregunta que se hacía Gutiérrez Alea era acerca de la función social del cine en Cuba transcurridos veinte años de la toma del poder y de la emergencia de esas imágenes inaugurales del “cine de ideas” que defendía y a propósito de cómo este cine que expone un “cierto tipo de espectáculo” puede provocar una toma de conciencia y una actividad consecuente en el espectador.

Otro de los acontecimientos históricos registrado de manera espectacular fue la *II Declaración de la Habana* título que recibió el docunoticiero de raíz en el Noticiero ICAIC Latinoamericano nro. 88, emitido el 12 de febrero de 1962. El corto producido por Santiago Álvarez, de 16 minutos de duración, cuatro años más tarde evoca la respuesta masiva a la expulsión de la República de Cuba de la Organización de los Estados Americanos (OEA).<sup>6</sup>

Como es sabido, la Declaración fue aprobada por aclamación en Asamblea General del pueblo reunido en la Plaza de la Revolución José Martí.

Las imágenes del pueblo movilizado marchando hacia la Plaza de la Revolución anteceden el pronunciamiento del célebre discurso de Fidel Castro ante el millar de revolucionarios que repudiaban las resoluciones de la Octava Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores de la OEA celebrada a fines de enero en Punta del Este, Uruguay.

---

<sup>6</sup> La Primera Declaración de La Habana aconteció el 2 de septiembre de 1960 cuando más de un millón de cubanos se reunieron en la Plaza de la Revolución para aprobar la Declaración de La Habana, como reafirmación de la soberanía nacional y la voluntad revolucionaria del pueblo ante un acuerdo injerencista aprobado días antes por la OEA, bajo presión del Gobierno de los Estados Unidos (Malagón, 2008: 26).

La cámara se separa unos segundos de la procesión para reforzar la convocatoria anunciada desde uno de los carteles: “febrero 4, 3 PM. La Patria convoca. Todos a la Plaza de la Revolución”, y da paso al relator Julio Batista:

Frente a la agresión imperialista, frente a la descarada actitud de los cancilleres vendidos en Punta del Este un pueblo soberano orgulloso de sus libertades y de su democracia integral da adecuada respuesta a sus enemigos. Las agresiones certeras y cobardes de un imperio cuya derrota está señalada por la historia impulsa a los cubanos a la definitiva realización de su destino histórico como protagonistas de la primera Revolución socialista de América (*Voz off*: 00:01: 55).

Por unos breves segundos la banda de imagen que acude a la *voz off* individualiza a los actores de la Revolución. Un plano corto señala a un bebé en un carrito, un plano medio a un anciano y un primerísimo primer plano a un campesino y su curioso sombrero de paja que flamea a lado izquierdo un banderín con la silueta de una paloma de la paz. Así, los tres personajes que se dirigen al mitin político confluyen en el plano general de la multitud ya instalada en la plaza. A medida que reaparece la banda sonora la cámara va haciendo zoom en las imágenes de la multitud para destacar a un grupo que traslada un ataúd con la pintada: “Cuba sí yanquis no”. La *voz off* exhorta:

La OEA convertida en instrumento de agresión por el imperialismo yankee recibe el repudio de un pueblo que sabe que su pelea está siendo ganada con el apoyo de todos los pueblos del mundo y no en reuniones patrocinadas por el gobierno norteamericano. Fidel Castro heredero legítimo del pensamiento martiano, máximo héroe de la Cuba socialista al convocar al hombre de la Revolución a la magna asamblea general del pueblo de Cuba asesta un rudo golpe a los planes intervencionistas del imperialismo y ofrece a los pueblos latinoamericanos un claro ejemplo de lo que puede un pueblo en claro ejercicio de su soberanía (00:02:47).

Pese a la tensión de los acontecimientos históricos el noticiero muestra a un Castro relajado y sonriente conversando con sus compañeros al pie del monumento de José Martí momentos antes de subir al palco oficial. Arriba del palco la sonrisa de éste, Dorticós, el Che Guevara, Raúl Castro y demás miembros del buró político se generaliza.

El discurso inicial del presidente mediado por la *voz off* organiza una secuencia de imágenes que articulan la plaza colmada y la escucha atenta de Salvador Allende sentado en el auditorio:

El doctor Osvaldo Dorticós presidente de la República afirma: los que fuimos testigos de aquella presencia multitudinaria que fue la Primera Declaración de La Habana no sospechábamos si quiera que hoy frente a los acuerdos de Punta del Este y ante la convocatoria revolucionaria pudiera reunirse una multitud como esta que es expresión de la reafirmación patriótica y de la unicidad cabal del pueblo cubano (00:03:45).

A estas alturas la representación del pueblo en la Plaza de la Revolución colmada es una imagen compacta que se presenta indiferenciada. El documental asume este riesgo al priorizar un registro de planos generales y panorámicos. Luego, los planos medios y cortos se suceden para volver al tiempo anterior de la convocatoria, un tiempo inscripto en el pasado reciente. Esta vez las columnas de manifestantes muestran a campesinos y campesinas que marchan asistidos por compañeros de la ciudad que les acercan agua para beber. Por su parte, la banda sonora destaca el tópico latinoamericanista:

Desde el anuncio mismo de la convocatoria y a la reunión de Punta del Este no fue solo la decisión de combate de nuestro pueblo sino también el gran movimiento de solidaridad de América Latina quienes propiciaron la frustración anticipada del propósito del gobierno imperialista de los Estados Unidos. Mientras los cancilleres tramaban en privado la traición a Cuba el presidente Dorticós y los miembros de la delegación cubana recibían el testimonio solidario del pueblo uruguayo y de las más prestigiosas personalidades de América Latina (*Voz off*: 00:04:30).

La cámara retoma el escenario de la concentración político en la Plaza de la Revolución. Las imágenes de la multitud desbordante son la antesala del discurso de Fidel Castro con la mediación de la *voz off* que lo interrumpe.

Cuando llega el turno de la exposición de Castro la ovación constante de la multitud viviendo su nombre, el primer plano de una cámara fotográfica que lo enfoca en contrapicado y un niño en alza que lo busca con un prismático simbolizan el llamado y la mirada atenta del pueblo a su Comandante en Jefe. La enunciación de éste se inscribe en el inicio de una extensa arenga política, y en escasos segundos deja presentada el espíritu martiano de la asamblea:

Del pueblo de Cuba a los pueblos de América y del mundo: vísperas de su muerte en carta inconclusa porque una bala española le atravesó el corazón el 18 de mayo de 1895 José Martí apóstol de nuestra independencia (00:06:52).

La voz del relator se sob reimprime con la oratoria de Castro reiterando el motivo y el contexto del encuentro asambleario que sintetiza los principales lineamientos del discurso descolonizador:

Recuento detallado de la lucha de los explotados frente a los explotadores la epopeya de nuestros pueblos oprimidos ayer por el coloniaje español apuñalado hoy por el imperialismo norteamericano dispuesto a conquistar su segunda independencia es la Segunda Declaración de la Habana, documento que habla con la limpia voz del latinoamericanismo liberador frente al hipócrita panamericanismo de los cancilleres que fueron a Punta del Este como representantes de los monopolios y las oligarquías (*Voz off*: 00:07:23).

El discurso de cierre somete a “la aprobación del pueblo” y solicita a “todos los ciudadanos que estén de acuerdo que levanten la mano” para votar la declaración. Ya en penumbras los planos medios, cortos y generales registran la alzada unánime de brazos que a la par aplaude y vitorea al líder revolucionario.

La cámara recorre sin prisa los aplausos de la multitud a la aprobación unánime de la Declaración. El paneo termina en el palco oficial cuyos líderes también aparecen aplaudiendo y festejando la resolución.

Las imágenes de clausura ya entrada la noche muestra a los cubanos tomados de la mano cantando el himno de la Internacional Socialista.

Como en el docunoticiario anterior, la interpelación constante de la *voz off* y el tipo de montaje probatorio se asocian a la modalidad expositiva clásica.



Foto

03. Noticiero ICAIC Latinoamericano nro. 88 (1962)



Foto

04. Noticiero ICAIC Latinoamericano nro. 88 (1962)

El montaje es la etapa de realización del filme a la que Santiago Álvarez le adjudicaba mayor importancia, el método de trabajo consistía en desglosar absolutamente todo el material filmado (inclusive las tomas fuera de foco que en ocasiones hasta han sido utilizadas) y anotar las secuencias señaladas como definitivas. Al respecto señalaba el director que “la mayor parte de los documentales han sido hechos sin previos guiones escritos. Afortunadamente todos mis trabajos son inmediatos, urgentes” (1969: 33).

Si bien Álvarez solía autodefinirse como un panfletario su obra supera la contingencia esencial del panfleto a partir del arte. El panfleto bien entendido y artísticamente presentado como lo defendía era necesario para la Revolución. Sin embargo lo que rechazaba Álvarez era, según su decir irónico, a los “panfletarios-didacteros” (1967: 31). De manera que se esforzó explícitamente por alejar a su cine de la dimensión pedagógica ceñida a los documentales expositivos (Nichols, 1997), desplegando originales elementos de una narrativa que rehuyó al realismo dando lugar a nuevas estructuras textuales que desafiaron las expectativas del género.

## A modo de cierre

Como vimos ambos docunoticieros se pronuncian con una modalidad expositiva de representación. Tanto en *Muerte al invasor* como en la *II Declaración de la Habana* la banda en *voz off* conduce la narración mediante la voz del relator especialista Julio Batista; al tiempo que la banda de imágenes se destina íntegramente a una función probatoria.

Mientras que en el primer corto la argumentación despliega el par oposicional de la estructura binaria *invasión/resistencia* sostenido en el recurso de la enumeración, que da cuenta básicamente del poderío armamentista de las fuerzas de ocupación mercenaria, por un lado; y de la desigual correlación de fuerzas del ejército rebelde y las milicias armadas cubanas, que no obstante a la destacada asimetría logra la victoria aplastante en menos de 72 hs. de combate.

En la *II Declaración de la Habana* la matriz del tópico *intervención/resistencia* se construye a partir de dos grandes cadenas asociativas que se instituyen irreconciliables:

- 1- *OEA instrumento- planes intervencionistas- agresión imperialista- cancilleres vendidos- hipócrita panamericanismo;*
- 2- *magna asamblea general del pueblo de Cuba- ejercicio de su soberanía- segunda independencia- primera Revolución socialista de América- latinoamericanismo liberador.*

Así, la enunciación de los docunoticieros analizados desarrolla un relato unificador centrado en un discurso beligerante que fortalece el colectivo de identificación: *pueblo soberano*. Estos textos argumentativos se vinculan con dos tipos de destinatarios erigidos al interior del discurso en un *otro positivo* (prodestinatario) y un *otro negativo* (contradestinatario) que instauran la relación polémica. El destinatario positivo ocupa el lugar del “partidario” y junto al enunciador se expresa a partir de un “nosotros inclusivo” (Verón, 1987: 18).

De modo que el discurso contrainformativo de ambos cortos se embistió de esta dimensión polémica propia del discurso de *agitprop* y del carácter persuasivo de su interpelación.

Una definición posible del género documental, a partir de un corpus de textos, estaría dada en que estos registros “toman forma en torno a una lógica informativa” (Nichols, 1997: 48) que se estructura a partir de una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico.

Los noticieros como los docunoticieros son parte de este dominio documental. Gutiérrez Alea al precisar alguna de las singularidades de los géneros básicos del cine señalaba que el noticiero “ofrece, sobre todo, la noticia directa sobre acontecimientos de la realidad del momento (...) no suele realizar un análisis profundo de la significación de los hechos, pero ya desde su misma

selección y forma de exponerlos se está manifestando un criterio político y, evidentemente, ideológico” (2009: 34).

Por otra parte, para el autor de *Dialéctica del Espectador* el cortometraje, como género ofrece más variantes narrativas que el noticiario y destaca su valor cognitivo sobre el informativo:

Su duración en la pantalla (generalmente de veinte a cuarenta minutos) presupone una estructura más elaborada que la del noticiario y una mayor complejidad en el tratamiento del tema. Consecuentemente posibilita una mayor profundización tanto en la información como en el análisis. Por eso su vigencia –su trascendencia- es mayor y el aspecto estético suele cobrar cierta relevancia (2009: 35).

Es decir que si bien los noticieros encuentran una limitación en su vigencia, determinada básicamente por el énfasis puesto en la información, allí radicaría la potencialidad de su valor histórico como materia prima para una reelaboración analítica posterior.

Asimismo, la noción de “complementariedad”, utilizada generalmente para analizar algunos de los préstamos entre las noticias de la prensa escrita y la prensa filmada, se vuelve operativa a la hora de pensar el pasaje de las noticias de los noticiarios a los documentales. La acción refiere, de manera positiva, al enriquecimiento y a la complejidad que adquiere esta unidad de análisis (la noticia) en su traspaso al soporte audiovisual por diferentes variables que dan cuenta tanto de cuestiones técnicas como del tratamiento noticioso.

En el caso particular de los *docunoticieros* la complementariedad radicaría en que otra condición de producción reubica la noticia en un contexto de realización más laxo, (sin la exigencia de la emisión semanal) dando lugar a un tratamiento más profundo y reflexivo del mismo tema.

Entendemos que en el caso de los docunoticieros analizados anclados en el territorio periodístico, la nueva *narrativa histórico-materialista* (Bordwell, 2003) hizo uso de una retórica de tipo expositiva, con propósitos abiertamente didácticos y persuasivos.

Como todo relato periodístico el noticiario constituyó un relato que se basó en las rutinas del quehacer noticioso para llevar adelante su tarea informativa. Rodados con el mismo equipo técnico y voluntad los mayores documentales del director cubano son derrames poéticos del noticiario. Así surgieron *Muerte al invasor* (1961) y *II Declaración de La Habana* (1966), acá revisados, como también *Crisis del Caribe* (1962), *Cumplimos* (1962), *Fidel en la URSS* (1963), *El bárbaro del ritmo* (1963), *Año 7* (1966), *Abril de Girón* (1966), *Camilo antimperialista*

(1966), *Ocho años de Revolución* (1966), *Golpeando en la selva* (1967), *Hasta la victoria siempre* (1967), *La hora de los hornos* (1968), *Amarrando al cordón* (1968), *La estampida* (1971), *Quemando tradiciones* (1971), *El drama de Nixon* (1971), *El pájaro del faro* (1971), *La hora de los cerdos* (1973), *El milagro de la tierra morena* (1974), *Morir por la patria es vivir* (1976), *El gran salto al vacío* (1979), *Celia, imagen del pueblo* (1980), *La Marcha del Pueblo Combatiente* (1980), *El mayo de las tres banderas* (1980), *Un Amazonas de pueblo embravecido* (1980), *Lo que el viento se llevó* (1980), *Mazazo macizo* (1981), *Dos rostros y una sola imagen* (1984) y *Memorias para un reencuentro* (1986).

La defensa del pueblo cubano contra la *agresión imperialista* es el tópico proyectado en los docunoticieros analizados y del mismo modo se instituirá en un tema insoslayable del resto de la serie.

Como dijimos treinta *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* fueron convertidos al formato documental. Los años de mayor producción de *docunoticieros* fueron 1966 con cinco cortos, 1971 con cuatro y 1980 también con cinco. El resto de los años, 1961-1986 produce a razón de uno a dos por año.

Santiago Álvarez señalaba en la revista *Cine Cubano* que la noticia a través del cine debía diferenciarse de las noticias que circulaban en la televisión, en la radio y en la prensa escrita, ya que debía “ser filmada para el cine con una óptica audaz, constantemente renovada, que ayude a un montaje que deje de ser el típico y convencional montaje de la mayoría de los noticieros cinematográficos del mundo” (1964: 23-25). Esto lo puso en práctica para la noticia que circuló tanto en los programas periodísticos como para los docunoticieros.

La utilización del Noticiero ICAIC Latinoamericano como material de archivo privilegiado en los documentales constituye otra pista para reflexionar sobre la influencia de la producción noticiosa en la obra de Santiago Álvarez. Si bien no se trata exactamente de docunoticieros, es decir notas del noticiero convertidas en cortos documentales, muchos de los núcleos duros de estas obras tuvieron su génesis en los *repórters* noticiosos de las emisiones semanales del ICAIC. Por citar los más reconocidos: *Ciclón* (1963); *Now!* (1965); *Hanoi, martes 13* (1967); *La guerra olvidada* (1967); *L.B.J* (1968); *79 primaveras* (1969); *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (1971); *Y el cielo fue tomado por asalto* (1973); *El tigre saltó y mató... pero morirá... morirá...* (1973); *Abril de Vietnam en el Año del Gato* (1975); *Mi hermano Fidel* (1977) están llenos de pasajes y segmentos “probados” con acierto en las ediciones semanales.

Como señalamos estos “autopréstamos” se apoyaron en la arraigada producción del noticiero que también ofició de archivo para las restantes producciones del ICAIC. Santiago Álvarez en un gesto desprendido de todo narcisismo y ego artístico analizaba esta modalidad productiva y ensayaba algunas pistas para pensar en la complementariedad de los géneros periodísticos-documentales:

Es lógico que yo me copie a mí mismo –decía– porque si las noticias primeramente las lanzo a través del noticiero, luego con un documental las vuelvo a elaborar y aunque tenga una proyección o tenga un montaje en alguna forma variada o diferente, el contenido sigue siendo el mismo y en definitiva muchos de mis documentales reflejan el trabajo que hice previamente en los noticieros (1969: 22).

En este sentido, el director cubano en cada lenguaje explorado defendía la importancia periodística en la dimensión documental así como también la documental en el periodismo cinematográfico. Sin embargo, insistió en que el periodismo cinematográfico no es “un subgénero”, y que desjerarquizarlo sin observar su autonomía de otros géneros significaba “un error de apreciación del contenido y de la forma” (Álvarez, 1978: 34).

Apreciaciones válidas para los así llamados docunoticieros.

## **Bibliografía**

Allegreti, S. (2006). El noticiario cinematográfico como género. En I. Marrone y M. Moyano Walker (Eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (pp. 17-30). Buenos Aires: Editores del Puerto.

Álvarez, S. (1964). La noticia a través del cine. *Revista Cine Cubano*. 23-24-25, 39-45.

Álvarez, S. (1968). Cultura y Medios Masivos de Comunicación. El cine como uno de los medios masivos de comunicación. *Revista Cine Cubano*. 49-50-51, 7-11.

Álvarez, S. (1978). El periodismo cinematográfico. Palabras pronunciadas en el XI Festival de la Juventud y los estudiantes. *Revista Cine Cubano*. 177-1778, 34-39. 2010.

Álvarez, S. (1968): Arte y compromiso. En E. Aray (Ed.), *Santiago Álvarez cronista del Tercer Mundo*. Cinemateca Nacional Caracas (pp.56-58).Venezuela: Cinemateca Nacional Caracas. 1983.

Aray, E. (1983). *Santiago Álvarez: cronista del Tercer Mundo*. Venezuela: Cinemateca Nacional Caracas.

Aumont, J. (1998). *Historia general del cine. Orígenes del cine*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Cátedra.

Bordwell, D. (2003). *La narración en el cine de ficción*. Madrid: Paidós

Brisset, D. (2011). *Análisis fílmico audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Bürch, N. (1995). *El Tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Bustos, G. (2012). Santiago Álvarez y el Noticiero de la Revolución Cubana. En N. Vinelli (Ed.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades* (pp. 145-159). Buenos Aires: Cooperativa Gráfica El Río Suená.

Eisenstein, S. (1999). Métodos de montaje (1929). En *La Forma del cine*. Madrid: Siglo XXI.

García Borrero, J. (2003). Santiago Álvarez. En P. A. Paranaguá (Ed.), *Cine Documental en América Latina*. (pp. 156-164) Madrid: Cátedra.

García Borrero, J. (2009). *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Gilman, C (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gubern, R. (1986). *1936–1939: La Guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*. Madrid: Filmoteca Española.

Jacob, M. (1969). Reportaje a Santiago Álvarez. *Revista Cine del Tercer Mundo*. 2, 25-42.

Malagón, V. (2008). *Medio siglo de Revolución. Cincuenta momentos históricos*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, Habana Vieja.

Piedra, M. (1989): Un hombre más joven treinta años después. *Revista Cine Cubano*. 125, 17-22.

Sadoul, G. (1974). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.

Sánchez González, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Valdés, O. y Torres, M. (1966). El Departamento de Documentales científico-Populares. *Revista Cine Cubano*. 35, 33-41.

Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

