



Imagen: Paulette Mera

Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria

An approach to the trend of film on art in post-revolutionary Cuba

Resumen:

Este artículo explora la corriente del film sobre arte en Cuba luego de la Revolución, con el propósito de desentrañar las implicancias estéticas y políticas del vínculo entre el cine y las artes plásticas. Para ello, luego de plantear el panorama del film sobre arte en Latinoamérica durante la modernización del cine, se aborda el contexto cultural cubano posrevolucionario para observar la creación de nuevas entidades de promoción y difusión de prácticas artísticas y culturales innovadoras. En este sentido, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos fomentó la realización de cortometrajes documentales que se aproximaron al arte y a la cultura local desde una perspectiva intermedial y experimental que trascendió el simple tono propagandístico. En última instancia, se procede al análisis textual y pragmático de dos films breves paradigmáticos, con el interés de dilucidar los rasgos expresivos y comunicacionales de dichas obras, y asentar en definitiva el carácter patrimonial de estas producciones audiovisuales.

Palabras claves:

Film sobre arte; cine cubano; modernización estética; patrimonio cultural.

Sumario. 1. Introducción, 2. Desarrollo, 2.1. El film sobre arte en América Latina, 2.2. El caso cubano, 2.3. Análisis fílmico, 3. Reflexiones finales.

Como citar: Cossalter, J. (2022) Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 19-39.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a1)

Abstract:

This article explores the trend of film on art in Cuba after the Revolution, with the purpose of unraveling the aesthetic and political implications of the link between cinema and the visual arts. To do this, after raising the panorama of film on art in Latin America during the modernization of cinema, the post-revolutionary Cuban cultural context is approached to observe the creation of new entities for the promotion and dissemination of innovative artistic and cultural practices. In this sense, the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry promoted the making of documentary short films that approached art and local culture from an intermediary and experimental perspective that transcended the simple propaganda tone. Ultimately, we proceed to the textual and pragmatic analysis of two short paradigmatic films, with the interest of elucidating their expressive and communicational features, and establishing the patrimonial nature of these audiovisual productions.

Keywords:

Film on art; Cuban cinema; aesthetic modernization; cultural heritage.

Javier Cossalter

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Tecnológicas / Universidad
de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

javircossalter@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5660-6704>

Enviado: 21/09/2021

Aceptado: 23/11/2021

Publicado: 15/01/2022



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

La corriente del film sobre arte¹, surgida en Europa y desarrollada mayormente en la medida de corta duración, inició un camino sostenido en la década del treinta y se consolidó luego de la Segunda Guerra Mundial, momento en que la UNESCO consideró a dicha tendencia como una herramienta de cohesión cultural. No obstante, según algunos teóricos, para mediados de los años cincuenta, como consecuencia de una progresiva estandarización y la competencia de la televisión, la misma entró rápidamente en decadencia (G. Peydró, 2013; Monterde, 2016). Ahora bien, en Latinoamérica, entre mediados de la década del cincuenta y del setenta, esta corriente encontró su auge de la mano de la experimentación estética y de la modernidad cinematográfica, así como su vínculo semántico y práctico con el campo cultural se tornó altamente productivo.

En esta oportunidad, el presente artículo se abocará al desarrollo de esta vertiente en Cuba a partir de la Revolución de 1959, con el propósito de examinar las implicancias estéticas y políticas de la articulación entre el cine y las diversas disciplinas artísticas –particularmente aquellas de carácter visual, que son las predominantes–, sobre la base de un entramado socio-cultural local dinámico en pleno proceso de transformación. Asimismo, se colocará el foco de atención en la revalorización de lo nacional, faceta central en el programa de la Revolución. Esta desembocó en la construcción de una memoria cultural y un patrimonio del presente (Colin, 2014), gesto consciente y tangible en la producción audiovisual a examinar.

Para llevar a cabo tal propuesta organizaremos el escrito en tres apartados. En primera instancia se hará un recorrido acerca del film sobre arte en la región durante la etapa abordada. En segundo lugar, se explorará el devenir de esta corriente en la Cuba postrevolucionaria, teniendo en cuenta la presencia activa del Estado, la renovación del campo cultural, el contacto entre las esferas artísticas y la prevalencia del modelo documental. Finalmente, luego de establecer las herramientas teóricas en derredor a las categorizaciones del film sobre arte (G. Peydró, 2014), la noción de intermedialidad (Rajewsky, 2005) y el vínculo entre el cine y las artes plásticas se procederá al análisis textual (González Requena, 1980) y pragmático (Plantinga, 1997) comparado de los dos ejemplos escogidos, *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963) y *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963), con el objetivo de dilucidar las premisas postuladas y asentar, en definitiva, el carácter patrimonial de estas obras.

2. Desarrollo

2. 1. El film sobre arte en América Latina

Como bien señala Guillermo G. Peydró, “las primeras experiencias de films conscientes del diálogo

1 Entendemos el film sobre arte en dos niveles. En primer lugar, la reflexión acerca del arte aludido mediante una articulación de lenguajes entre el cine y dicho arte que desemboca en el reparo de problemas comunes de las disciplinas en diálogo. Y, en segundo lugar, el mundo múltiple y heterogéneo de las artes en tanto expresión cultural.

entre cine y obras de arte, con sus problemas y posibilidades de representación, se producen sobre todo al final de la década de los 30 en Bélgica e Italia” (2013, 36). Para esta época surgieron en Europa algunos films emblemáticos en torno al arte como *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937), *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer y Enrico Gras, 1938) y *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin, 1939). Este es el momento en el que esta tendencia se configura en tanto tipología definida. No obstante, fue luego de la Segunda Guerra Mundial que proliferaron los trabajos sobre el arte francés de cineastas como Alain Resnais, Jean Lods y René Lucot; ensayos filmicos que anticipaban caracteres modernos y que terminaron por constituir la *edad de oro* de dicha corriente. Si bien, conforme a lo señalado, en breve se suscitó un fuerte declive en la calidad de las propuestas, lo cierto es que esta tendencia continúa vigente hasta la actualidad.

En Latinoamérica, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta se vislumbró un proceso de renovación cultural que se reflejó en la expansión de nuevos agentes, instituciones y expresiones ligadas a diversas esferas artísticas nacionales, y que incluyó el intercambio entre las disciplinas, así como la apropiación de elementos procedentes de tendencias foráneas. Dentro de este panorama el cine evidenció una preocupación explícita por redescubrir el lenguaje cinematográfico. Es en este contexto de innovación del campo cultural y filmico regional que el cortometraje –gracias a sus capacidades y potencialidades económicas, estructurales y estéticas– exploró múltiples estrategias para representar las prácticas y los productos artísticos. De esta forma, el film breve colaboró en la construcción de una vertiente de reflexión intermedial y documentación del patrimonio cultural.

De acuerdo a las conceptualizaciones de Paulo Antonio Paranaguá (2003) acerca de la inexistencia del cine latinoamericano como un todo orgánico y homogéneo –en cuanto a producción, distribución y exhibición–, estamos en condiciones de afirmar que tanto los países que han desarrollado una sólida tradición de cine industrial –Argentina, México y Brasil– como aquellos de producción intermitente hasta el período contemplado –por ejemplo, Chile y Cuba– recurrieron al film de corta duración en la transición o el ingreso a la modernidad. En este proceso dichas cinematografías, en mayor o menor medida, concedieron un espacio considerable a la representación del arte. En Argentina, la legitimación y el impulso a la corriente del film sobre arte provino de un ente estatal de carácter autárquico: el Fondo Nacional de las Artes². Creado en 1958, con la intención de promover las producciones en torno al patrimonio artístico nacional, estableció entre otras medidas, en el transcurso de los primeros años, un régimen de fomento a cortometrajes que abordaran variadas disciplinas: artes plásticas, música, teatro, danza, cine y folklore. Asimismo, el Fondo adquiría una copia de las obras que financiaba con la voluntad de utilizarlas bajo el lema de “difusión de las artes”, lo que da cuenta de una particular conciencia sobre el patrimonio cultural.

2 Previamente hallamos algunos exponentes de esta tipología filmica de la mano de dos entidades formativas fundadas por aquellos años que, junto con las escuelas de cine de universidades nacionales, renovaron el cine local: el Taller de Cine (1951) y el Seminario de Cine de Buenos Aires (1953). *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) y *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954), respectivamente, son dos ejemplos paradigmáticos.

En estrecha conexión con esto último, además de subsidiar mediante créditos las películas, la entidad organizó innumerables ciclos y festivales para divulgar y dar a conocer estas producciones³. En relación a las artes plásticas mencionamos a *Cuatro pintores, hoy* (Fernando Arce, 1964) –acerca de la obra de los pintores Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega–, *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965) –documental sobre el trabajo del artista Fernando Fader–, *Mundo Nuevo* (Simón Feldman, 1965) –centrado en el descubrimiento de América desde la óptica de los artistas de la época–, *Cándido López* (Jorge Abad, 1966) –en torno al pintor homónimo y su producción de temática histórica–, *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970) –abocado al proceso creativo de los dibujos y grabados de la artista Aida Carballo–, *Guernica* (Alfredo Mina, 1971) –film experimental que gira alrededor del famoso cuadro de Picasso–, *Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974) –documental performático y experimental focalizado en la producción de cuatro grabadores argentinos–, entre otros cortometrajes. En cuanto a una acepción más amplia del film sobre arte también se pueden destacar algunos films breves en torno a la música como *Filiberto* (1965) y *Fuelle Querido* (1966) de Mauricio Berú, dedicados al tango, y *Buenos Aires Beat* (Néstor Abel Cosentino, 1971), acerca del impacto de la música beat y el rock progresivo en la ciudad⁴.

En México, la Dirección General de Difusión Cultural –creada a fines de los años cuarenta y con gran injerencia en la circulación del arte y la cultura emergente– y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (fundado en 1963), ambos dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México, fueron las instituciones que estimularon en la década del sesenta la realización de films sobre arte. La figura de Manuel González Casanova⁵ fue clave para convertir a la universidad en un espacio de confluencia entre las esferas artísticas. Gracias a su férreo compromiso patrimonial y el deseo de renovar el cine local incentivó la realización de documentales que articularon la experimentación y el vínculo con la serie socio-cultural. A su vez, este se encargó de difundir los films por medio de la organización de festivales, encuentros en cineclubes y programas de televisión. Entre tantos ejemplos sobresalen los cortometrajes dedicados a la Generación de la ruptura, un grupo de artistas que arremetieron contra el muralismo a través del neofiguratismo y la abstracción. La trilogía titulada *La creación artística* (Juan José Gurrola, 1965) –sobre las personalidades de Alberto Gironella, Vicente Rojo y José Luis Cuevas– evidencia un claro enfoque intermedial a través del registro y la intervención del proceso artístico y de las obras plásticas mediante procedimientos cinematográficos innovadores. Asimismo, *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967) aborda el proceso creativo de una sola pieza de Rufino Tamayo, un mural, complementado con la combinación de cuatro voces, entre informativas y poéticas. También es posible señalar otros films abocados a las artes visuales como *José Guadalupe*

3 En el año 1964 celebró el I Festival Argentino del Film de Arte, el cual alcanzó un gran éxito de público.

4 Para profundizar en el estudio de dicho organismo y adentrarse en el análisis de los cortos allí producidos (Cossalter, 2017; Campo, 2012).

5 En 1959 planificó la Sección de Actividades Cinematográficas al interior de la Dirección General de Difusión Cultural y en 1960 instauró la Filmoteca de la UNAM.

Posada (1966) –en torno a los grabados y caricaturas de la artista plástica homónima– y *Siqueiros* (1969) –recorrido narrativo en derredor a una exposición de dicho artista–, ambos de González Casanova, y *Arte Barroco* (1968-72) –registro de la arquitectura y los ornamentos de una iglesia barroca– de Juan Guerrero y Carlos González Morantes. A su vez, resaltamos la importancia de *Mural Efímero* (Raúl Kamffer, 1968-73), cortometraje que marcó uno de los puntos más altos del encuentro entre el arte, la universidad, el cine y el compromiso político. Finalmente, por fuera del ámbito universitario se distingue el film de Jomí García Ascot *Remedios Varo* (1965), un montaje dinámico sobre una selección de las obras de la artista española radicada en México, y la producción de cortos sobre arte de Felipe Cazals para el programa televisivo “La hora de Bellas Artes” auspiciada por del Instituto Nacional de Bellas Artes: *¡Qué se callen!* (1965), *Leonora Carrington, el sortilegio irónico* (1965), *Alfonso Reyes* (1965) y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966)⁶.

Por otro lado, Brasil y Chile no contaron con organismos específicos que promovieran el desarrollo de esta corriente. Sin embargo, existieron igualmente propuestas institucionales, universitarias, independientes y autorales que, de forma innovadora, rescataron y se ocuparon de la obra de personalidades y prácticas singulares del ámbito artístico local, así como reflexionaron sobre el vínculo entre el arte y la cultura popular. En relación a Brasil, cabe mencionar el accionar del Centro Popular de Cultura –proyecto político-cultural de la Unión Nacional de Estudiantes de Río de Janeiro, activo en el primer lustro de la década del sesenta– en tanto principal motor del nuevo cine brasileño y antecedente inmediato del *cinema novo*. Si bien no produjo films sobre arte, su concepción de un arte nacional y popular guió la producción moderna de los años venideros. En derredor a la tipología fílmica que nos convoca rescatamos, por ejemplo, *Arte no Brasil de Hoje* (Gerson Tavares, 1959) –documental que coloca el foco de atención en el trabajo de reconocidos arquitectos, pintores, paisajistas y escultores de distintas ciudades de Brasil. *Mário Cruber* (Rubem Biáfara, 1966), un film concebido por el Instituto Nacional de Cinema Educativo en torno al proceso creativo y la obra del multifacético artista plástico homónimo, asociado en los años sesenta con el realismo fantástico. *Arte Pública* (Jorge Siritto de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967), cortometraje documental que recupera las instalaciones de algunos artistas renovadores de Brasil en la época y recorre de manera dinámica la novena edición de la Bienal de San Pablo. *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), corto testimonial acerca del sambista carioca. *A Fonte* (André Luiz Oliveira, 1972), film breve que registra la creación de una escultura-monumento del artista plástico Mario Cravo Jr. *Ensino Artístico* (Gerson Tavares, 1973), film de encargo del Ministerio de Educación sobre la importancia de la enseñanza de las artes y su papel en la formación estudiantil. Y *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977), propuesta rupturista que intercala imágenes del funeral del artista plástico con una aproximación experimental a su obra, entre otras producciones.

6 Para examinar el contexto cultural y cinematográfico de inserción del cortometraje moderno en México y el estudio de algunos exponentes del film sobre arte, véase Cossalter (2018).

En cuanto a la cinematografía chilena, dos entidades colaboraron con la renovación expresiva y semántica del cine local: el Instituto Filmico de la Universidad Católica, creado en 1955 y dirigido por Rafael Sánchez, y el Centro de Cine Experimental, puesto en marcha en 1957 por Sergio Bravo, con apoyo de la Universidad de Chile. Aunque dichas instituciones efectivamente albergaron algunos pocos cortos sobre arte, lo cierto es que, como en el caso brasileño, sobresale la impronta nacional y popular sobre el arte y las artesanías que las mismas propagaron. Dentro del primero se destacan dos obras de carácter pedagógico: *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966), docu-ficción sobre la historia del mimbre y la cerámica contada por un artesano popular, y *Pintura franciscana del siglo XVII* (Rafael Sánchez, 1967), un mediometraje que toma tres cuadros sobre la vida de Francisco de Asís, ubicados en el Convento de San Francisco en la ciudad de Santiago, para explicar cuestiones técnicas y elaborar posibles interpretaciones. Al interior del segundo también hallamos dos propuestas concretas: *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957) –acerca del proceso de trabajo minucioso con mimbre del artesano “Manzanito”– y *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971) –corto documental referido al arte popular y la creación conjunta de murales vinculado a la Unidad Popular bajo el gobierno de Salvador Allende–. A su vez, apuntamos algunos films de corte institucional o privado sobre la temática del arte: *Los artistas plásticos de Chile* (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, 1960) –film breve documental de la casa productora Cineam que focaliza en los talleres de distinguidos pintores y escultores chilenos, así como registra la primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal–, *Así nace un ballet* (Jorge Di Lauro, 1957) –corto producido por Emelco en torno al proceso de puesta en escena de *Carmina Burana* llevada a cabo por los profesionales del Ballet del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile–, y *Creación Popular* (Dunav Kuzmanic, 1971), un documental concebido por Chile Films que vislumbra la cultura popular a través de ciertos oficios tradicionales donde se articula el trabajo y el arte⁷.

2.2. El caso cubano

A diferencia de lo acaecido en los países latinoamericanos abordados anteriormente, en Cuba la renovación del cine fue alentada y sustentada por una estructura estatal, oficial e industrial. La Revolución de 1959 llevó adelante un proceso de transformación no sólo en términos políticos, sino también a nivel cultural. Fue precisamente el Estado el que impulsó y legitimó un proyecto cultural y artístico a gran escala, revalorizando lo nacional y democratizando el acceso a la cultura. Para este cometido, nuevas instituciones fueron creadas. En esta línea, el cine ocupó un lugar preponderante desde los inicios. Al poco tiempo de consumada la Revolución surgió la Sección de Cine de la Dirección de Cultura de la Institución Armada, y fue para el 24 de marzo que, mediante la Ley 169, se fundó oficialmente la primera entidad de carácter cultural: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). La primera línea de la ley es toda una declaración de principios, puesto que

7 Si bien no se ha analizado concretamente la tendencia del film sobre arte en Brasil y en Chile, se recomienda la lectura del siguiente artículo para aproximarse a la temática del film breve como impulsor de la modernidad en ambos países (Cossalter, 2019).

sostiene que “el cine es un arte”⁸, aun cuando por la complejidad del proyecto general este se configure bajo las directrices de una industria. En este sentido, como afirma Manuel Pérez, “el nuevo organismo estatal se proponía responder a las necesidades de la Revolución afirmando su particular especificidad cultural” (2010, 46). Es decir que el cine era considerado no sólo un medio de expresión artística, sino también un vehículo de transmisión de nuevos ideales capaz de encabezar un modelo cultural sólido y de gran alcance (Pérez López, 2011, 2). Es por ello que, entre tantas medidas, se forjó una Cinemateca y se instauró un Departamento de Divulgación Cinematográfica tendiente a difundir el cine en toda la isla. De allí se desprende el profundo carácter patrimonial que dicha entidad le confería a la producción audiovisual.⁹ Asimismo, se montó un Departamento de Publicidad que originó un movimiento gráfico conocido como *cartelismo*, dentro del cual participaron artistas plásticos de renombre como René Portocarrero, Raúl Martínez y Umberto Peña, lo que da cuenta del vínculo estrecho entre las disciplinas artísticas y las prácticas intermediales suscitadas. De acuerdo con Roberto Garcés Merreno, “en el caso del cartel no sólo rebasó la mera promoción comercial de la obra cinematográfica, sino que también fue un incentivo y una preparación para que los artistas desarrollaran su obra con fines extracinematográficos” (2007, 13). De este modo se evidencia cómo el séptimo arte y el ICAIC formaban parte de un proyecto articulado.

En marzo de 1959 salió a la luz el suplemento cultural “Lunes de Revolución” –al interior del periódico *Revolución*–, dedicado a la gráfica y a la literatura, aunque incluyó ensayos sobre cine, artes plásticas, música y danza; y en abril de ese mismo año se constituyó Casa de las Américas, institución destinada a promocionar la producción e investigación artística y cultural latinoamericana –así como difundir el material– a través de premios, concursos y festivales. Por otro lado, en 1961 se erigieron el Consejo Nacional de Cultura, organismo que funcionó como faro del programa cultural de la Revolución, y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), reducto que aunó a la intelectualidad cubana. Los objetivos propuestos para esta última dejan entrever el plan integral proyectado, el cual toma como base el dinamismo de las esferas artísticas y el contacto con expresiones foráneas, aunque como bien señalamos la vindicación de lo local tendría un peso fundamental. Algunos de estos lineamientos eran: incentivar la formación, motivar la interacción entre artistas y escritores, establecer una red de relaciones entre diferentes órganos culturales del Estado, fomentar los vínculos con artistas extranjeros.

Poco tiempo después, y como parte de este trayecto, se puso en marcha la Escuela Nacional de Arte, que contemplaba la enseñanza en las ramas del ballet, la música, el teatro y la plástica. Por ejemplo, en el campo de las artes visuales sobresalió de forma temprana la experimentación del

8 “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

9 Al respecto, la Cinemateca, creada el 6 de febrero de 1960, fue pensada desde el comienzo como “un departamento cultural del ICAIC, con el propósito fundamental de conservar indefinidamente el patrimonio cinematográfico nacional y otros materiales fílmicos extranjeros, para su utilización con exclusivos fines de estudio, investigación, educativos y para su exhibición cultural y no comercial” (González, 2013, 283).

lenguaje, la cual se combinó en ciertas expresiones con una función social comunicativa bien concreta; común denominador con las demás esferas artísticas. Algunas tendencias destacadas fueron las del arte figurativo por medio de la nueva figuración, la abstracción, el expresionismo, el pop-art y el cartelismo ya mencionado. Por el lado de la música, se abrieron líneas de investigación en torno a la música pop, la corriente beat y la experimentación electrónica. A su vez, la Nueva Trova, surgida en los años sesenta, combinaba la música popular con letras progresistas estrechamente asociadas a los principios de la Revolución. Allí asomaron, entre otras, las figuras de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

Así pues, dentro de este contexto, la imbricación entre el carácter estético, la proyección cultural y el sesgo político tuvo un rumbo singular en el terreno cinematográfico. Nuevamente, el texto de creación del ICAIC resulta iluminador, puesto que afirma que “el cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución”¹⁰. Es decir que la dimensión artística de la expresión cinematográfica era necesariamente el punto de partida para alcanzar cualquier objetivo de índole socio-cultural. Como bien señala Roberto Garcés Marreno, “enriquecer la realidad desde la creación fílmica, hacer posible mediante la experiencia estética una reflexión más profunda del contexto en el que se inserta solo es posible a través de un cine legítimamente artístico” (2007, 19). De esta forma, si bien durante la primera década de existencia el ICAIC ofreció alrededor de noventa notas de enciclopedia, más de ochenta cortos didácticos y más de doscientos documentales destinados a propagar el accionar de la Revolución con un tono propagandístico (García Borrero, 2007, 162), también podemos apreciar una línea de producción de películas documentales, experimentales, de ficción y de animación que abordan la cultura cubana encauzando el contenido político desde la reflexión y exploración del lenguaje fílmico. Entre las temáticas predilectas sobresalen el carnaval, en auge durante los años sesenta y setenta, y las diversas disciplinas artísticas.

Ahora bien, las fiestas locales y el arte nacional conforman un patrimonio cultural que la Revolución pretendió recuperar y difundir a través del cine como parte de la identidad cultural que aspiraba construir y propagar. En consecuencia, podemos afirmar que la mayoría de estos films vislumbran una conexión directa con el campo cultural emergente o dominante y activo, así como revisten una función social concreta, por lo que se constituyen en tanto patrimonio del presente (Colin, 2014). Por tal motivo, concordamos con Janice Argailot, cuando expresa que “la defensa del patrimonio cultural no significa el encierro en el pasado, sino más bien la construcción del futuro. Así, en Cuba como en cualquier lugar, el patrimonio no es una simple herencia. Lo construyen también las generaciones presentes” (2012, 16-17). Por lo dicho, el cine producido desde el ICAIC manifiesta una voluntad consciente por forjar un patrimonio del y para el presente, al mismo tiempo que edifica un documento para la posteridad. A tal efecto, la labor de preservación de la Cinemateca desde su nacimiento ha sido medular en pos de sostener estas dos facetas en torno al acervo fílmico nacional.

10 “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

Entonces, como bien anticipamos, surgió en la Cuba posrevolucionaria una corriente que retrató el arte en un sentido amplio, colocando el foco de atención en la valorización de lo nacional; punto estratégico que acerca dicha propuesta con la funcionalidad de cohesión cultural que la UNESCO le otorgó a esta tendencia en Europa durante la posguerra. Más precisamente, “la proyección del ICAIC asumió la cultura cubana como un todo orgánico y aunque reconoce su carácter complejo y múltiple, su cine construyó un proyecto con carácter cohesionador al nacionalismo enarbolado por la Revolución” (Joshua Malitsky, citado en Lloga Sanz, 2013, 156). Mientras que algunas obras no trascendieron de la simple descripción revalorizadora de determinada expresión o práctica artística local, otras configuraron una verdadera tendencia intermedial¹¹, acreedoras de la acepción específica del film sobre arte. Y aunque predominó el modelo documental, como corolario ineludible del compromiso comunicacional y la conciencia acerca del valor de la imagen en tanto documento histórico (Burke, 2005), los cruces con la ficción y el cine experimental fueron moneda corriente, en un contexto de exploración del lenguaje y renovación de las bases expresivas del cine.

Sin embargo, el primer documental de arte hecho en Cuba por una productora y un equipo de realización criollos es previo a la Revolución. Se trata de *La Habana, 1972* (1958) de Tomás Gutiérrez Alea, un cineasta que tuvo una larga y destacada trayectoria en el proceso iniciado un año más tarde. Este film, concebido por Cine-Revista, aborda la reconstrucción de la toma de La Habana por los ingleses a partir de la colección de grabados de la época de Álvaro González Gordon; una problemática de corte histórica que se enfocaría desde el arte de un modo similar en la producción venidera. Posterior a la Revolución mencionamos, entre otros ejemplos, *Cosmorama* (Enrique Pineda Barnet, 1964), un corto netamente experimental basado en un juego de luces y colores junto a una música concreta que toma como base el poema del pintor Sandú Darie. *Minerva traduce al mar* (Oscar Valdés y Humberto Solás, 1962), film experimental en donde dos bailarines danzan cerca del mar mientras se oyen versos de José Lezama Lima. *Juventud, rebeldía y revolución* (Enrique Pineda Barnet, 1969), film breve que, según Juan Antonio García Borrero, consiste en un “experimento teatral-plástico-danzario-cinematográfico-literario-sonoro” (2007, 259) en el que participan actores del Grupo de Teatro Experimental del ICAIC y gente del público. *Color de Cuba* (Bernabé Hernández, 1968), un documental en torno a la vida y obra del artista plástico René Portocarrero. Aquí incluimos los cortos *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963) y *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963), casos emblemáticos que analizaremos de inmediato. Dentro de una línea clásica ubicamos los cortometrajes *Cerámica* (Bernabé Hernández, 1962), documental didáctico sobre la técnica de elaboración de la cerámica, y *Pintura cubana* (Bernabé Hernández, 1962), un documental de divulgación acerca de los principales rasgos de la pintura cubana hasta el siglo XVII. De acuerdo a una definición más abarcadora del film sobre arte apuntamos algunas obras como *Combo universitario* (Juan Carlos Tabío, 1963), sobre un conjunto musical de estudiantes universitarios. *Escuela de arte* (Bernabé Hernández, 1965), relativo a la

11 Seguimos aquí la definición de intermedialidad de Irina O. Rajewsky (2005), en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza (50).

Escuela de Ballet de las Escuelas Nacionales de Arte de Cubanacán. *Historia de un ballet (suite yoruba)* (José Massip, 1962), film que intercala los ensayos y la representación de una obra llevada a cabo por el Teatro Nacional. *Aire frío* (Enrique Pineda Barnet, 1965), un montaje teatral de la obra de Virgilio Piñera, con puesta en escena del Grupo Teatro Experimental. *Y tenemos sabor* (Sara Gómez, 1967), film breve documental en torno a la música cubana y sus instrumentos más destacados.

2.3. Análisis filmico

Si bien Henri Lemaître (1959) fue uno de los primeros que, en pleno desarrollo de la corriente del film sobre arte, reflexionó sobre la misma, en la actualidad Guillermo G. Peydró es el principal referente en el estudio de esta. Su taxonomía compuesta por seis categorías resulta de suma utilidad para encarar el análisis en torno a dicha tipología filmica. La primera de ellas se denomina *Dramatización de la pintura*. En esta se ubican los films en donde el marco de la obra plástica se fusiona con el cuadro en su definición dentro de la gramática cinematográfica. El montaje, junto con los movimientos de cámara y las variaciones del encuadre, fragmentan la pintura y le añaden una temporalidad propia que abre paso a la narrativización de la obra. Asimismo, estos procedimientos posibilitan construir articulaciones dramáticas entre espacios y personajes. Si bien el autor le adjudica a esta variante la noción de *montaje invisible* característica del cine clásico, lo cierto es que en el contexto de la modernidad la autonomía de la cámara suele explicitarse. En segunda instancia aparece la *Tendencia poética*, en la cual se aprovechan plenamente las potencialidades que brinda el dispositivo filmico. Esta recurre a la poesía de forma estructural, a través de la manifestación sensorial y conceptual, del ritmo y de las articulaciones visuales. La tercera categoría está referida al *Documental divulgativo*, opción timorata que explora la obra plástica sin preocuparse demasiado por el costado estético ni develar el artificio. Básicamente pretende realizar un “análisis formal de orientación pedagógica” (2014, 26). En cuarto punto se sitúa el *Análisis crítico* del arte por intermedio del cine. Es decir, el medio cinematográfico es considerado una herramienta de complemento para la disciplina de la Historia del Arte. En quinto lugar, se encuentra el *Cine procesual*, en el que se registra el proceso creativo del artista. Generalmente el cineasta se adentra en los confines del taller y coloca el ojo de la cámara en el lienzo, en los instrumentos y en el hacer mismo. La última modalidad se corresponde con el *Cine de ficción*, mayormente dedicada a las biografías de artistas. Allí se combinan elementos de las otras fórmulas a partir de una puesta en escena metódicamente organizada¹². Asimismo, el autor propone como categoría *ad hoc* la idea del *film-ensayo*, que rompe las fronteras entre las tendencias anteriormente señaladas y pone el foco de atención en “la interrogación sobre cada una de las variables de que se compone la obra filmica” (2014, 30). La narración y la puesta en escena ofrecen en estos casos rasgos de singularidad con respecto a las formas establecidas. El cine-ensayo fue ampliamente teorizado en el campo de los estudios sobre cine por autores como Arlindo Machado (2010) y Josep María Català Domènech (2014). Se trata de una tipología que traspasa los límites del documental y que asume la autorreflexividad como principio

12 Cabe aclarar que estas categorías no necesariamente se presentan de forma aislada, sino que pueden convivir en una misma película.

constructivo. Finalmente, resulta pertinente mencionar que el corpus general de cortos cubanos sobre arte descripto se mueve a través de todo el arco de posibilidades dentro de dicha tipología, revisitando tanto las categorías de corte clásico-pedagógico como aquellas de carácter moderno.

Por otro lado, algunos postulados de Pascal Bonitzer (2007) en la relación del cine y la pintura también pueden emplearse en el análisis. Se destacan tres conceptos: el *cuadro* (en el cine se le suma el movimiento y el tiempo), el *plano-cuadro* (una pausa en el movimiento del film: se trata de aquellos instantes puramente plásticos de suspensión narrativa), y el *desencuadre* (procedimiento eminentemente cinematográfico que genera una tensión no narrativa). Asimismo, vale tener presente a la hora de acercarse a un film sobre arte la noción de *cineplástica*, teorizada por Ellie Faure (1956), la cual remite tanto a la plasticidad del cine como a la posibilidad de reinventar la plástica gracias a las capacidades expresivas de la cámara. Mucha importancia revisten dos de las subcategorías asociadas al concepto de *intermedialidad*, acuñado por Irina O. Rajewsky (2005), el cual se erige en tanto plataforma fundamental para el estudio del film sobre arte. En el caso de la *combinación medial*, la cualidad intermedial está dada por el proceso o el resultado de combinar al menos dos medios convencionales diferentes. Aquí los dos medios están presentes en su propia materialidad y colaboran en la producción de significado a su modo. Puede establecerse una mera conjunción de dos o más manifestaciones de medios diversos o una verdadera integración que no jerarquice sus elementos constitutivos. Por su parte, la variante denominada *referencia intermedial* consiste en referir en un medio a otro, a partir de la evocación o imitación de ciertas técnicas específicas de ese medio referido.

Adentrándonos en el análisis concreto de las dos producciones audiovisuales seleccionadas, el examen comparado de las mismas estará sustentado en dos enfoques metodológicos que nos permitirán profundizar tanto en la reflexividad formal como en la reflexividad política del corpus. Por un lado, el *análisis textual* (González Requena, 1980, 60) pone el foco en los sistemas y elementos significantes internos del film. Esta aproximación a la obra como texto nos posibilitará desentrañar las bases expresivas que subyacen a las relaciones intermediales entre el cine y las artes plásticas. Por otro lado, la *pragmática* (Plantinga, 1997, 2) se detiene en la observación de los aspectos sociocomunicativos del cine de no ficción: los usos del signo audiovisual en la sociedad. De este modo, dichas apreciaciones serán fructíferas a la hora de evaluar los usos y efectos del documental cubano sobre arte en el contexto socio-cultural de la época contemplada.

En principio, *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963) es un cortometraje de casi diez minutos de duración que combina de manera ágil y productiva el componente artístico y la dimensión política. Se trata de un documental, aunque con tintes ensayísticos, estructurado a partir de un montaje de imágenes de archivo acerca de las intervenciones estadounidenses en Cuba hasta la Revolución y grabados de dos artistas cubanos. Entretanto, *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963) también es un documental breve de duración similar, aunque en este el objeto artístico se integra en el plano cultural directamente vinculado a la ciudad de La Habana. Allí los cuadros pictóricos de René Portocarrero se articulan con la presencia del artista y con sus fuentes de inspiración: la arquitectura de la ciudad, la sociedad y las festividades.

Ahora bien, es posible reconocer en ambos una serie de indicadores preliminares que corroboran la interacción efectiva entre las esferas artísticas dentro de un proyecto cultural amalgamado y que potencian el proceso intermedial. En relación a *Grabados revolucionarios*, un primer elemento es la colaboración en el film de la Asociación de Grabadores de Cuba¹³. Otro dato a rescatar deriva de la trayectoria profesional del cineasta. Suárez estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes “San Alejandro”, se desempeñó como dibujante en comerciales e ingresó al campo del cine en el rubro de la dirección de fotografía; elementos que reflejan su formación visual y que se plasman en el producto audiovisual. Un tercer factor a señalar es la presencia en el film de grabados del artista Umberto Peña, quien también había estudiado en la Academia “San Alejandro” y había trabajado como diseñador gráfico para el Departamento de Publicaciones del ICAIC y el Consejo Nacional de Cultura, así como había comenzado a colaborar recientemente en la revista *Casa de las Américas*. En cuanto a *Portocarrero*, el realizador del film, Manet Lozano, además de cineasta era escritor y dramaturgo. Fue director del Conjunto Dramático Nacional y en 1961 ingresó como miembro del Comité Nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Asimismo, contribuyó como ensayista y crítico de cine en las revistas *Casa de las Américas* y *Cine Cubano*, entre otras. Es, en teoría, nieto del pintor y grabador impresionista francés Édouard Manet. Por otra parte, René Portocarrero, quien ya tenía una larga trayectoria previamente a la Revolución, fue delegado al Primer Congreso Nacional de Escritores de Cuba en 1961 y cooperó, al igual que Peña, con el Departamento de Publicaciones del ICAIC en la línea del cartelismo. Entre su vasta obra destacamos *Figuras del carnaval* (1962) y *Paisaje de La Habana* (1962-63).

Al interiorizarnos en la estructura narrativa y compositiva de *Grabados revolucionarios*, constatamos que son las voces en *over* –una masculina y otra femenina– las que vertebran el relato. Sin embargo, a pesar de cumplir un rol informativo, el tono poético y la forma dialógica que presentan rompen con la voz tradicional del documental institucional clásico. Asimismo, esta variable expresiva le aporta un ritmo más dinámico al montaje entre la línea del archivo y la del arte; tratamiento que evidencia un alto nivel reflexivo. Por el lado de *Portocarrero*, el film adopta un carácter semibiográfico en donde la voz narradora también asume un papel rector puesto que, a través de frases con cierto lirismo, expone las características de la obra del pintor, así como guía y acompaña el montaje entre las imágenes de la ciudad y del carnaval, el proceso de trabajo y la mostración de las piezas pictóricas.

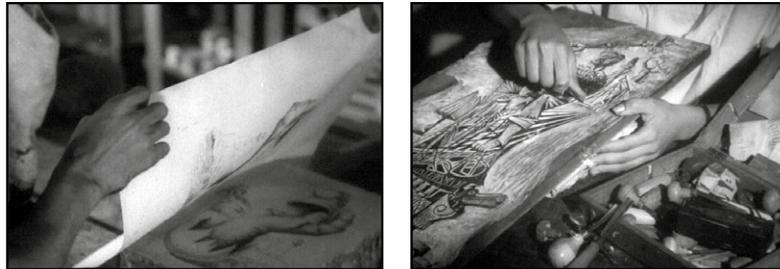
En lo que respecta al metraje de archivo dentro del primer corto, este consiste en un derrotero histórico cronológico de las intervenciones de Estados Unidos en la isla por medio de fotografías e imágenes en movimiento documentales, conjugadas con unos pocos discursos en *over*, audios de noticiarios y los aportes de las voces narradoras que en algunas oportunidades proveen datos históricos concretos: “En 1898 iba a nacer una República”; en otras exponen consignas populares:

13 La misma fue fundada en 1950 por Carmelo González Iglesias quien, luego de concretada la Revolución, ocupó diversos cargos directivos y docentes, como Jefe de cátedra de grabado en la Escuela Nacional de Arte y presidente de la sección de artes plásticas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, entre otros.

“Sindicatos... demandas... huelgas...”; e incluso emiten un juicio de valor en tono sarcástico: “¡Bravo señor presidente, qué seguros estamos, qué bien nos cuidan!”. En lo concerniente al campo artístico, el mismo se manifiesta en tanto proceso creativo y como obra. En este sentido, al menos dos de las categorizaciones de G. Peydró se hacen presentes: el cine procesual y la dramatización de la pintura. No obstante, lo poético enmarca al corto en su totalidad, ya que se fusiona con lo político y termina por suavizar el tono propagandístico, aunque ciertamente el aspecto comunicacional, informativo y de divulgación ocupa un espacio medular. Por tal motivo, concordamos con José Manuel Valdés-Rodríguez en que:

Alguna vez el documental de arte no aspira a recrear el fresco, el cuadro, los dibujos y grabados y caricaturas por ellos mismos y con un objetivo estético, sino para aludir a un hecho determinado, para exponer un suceso histórico, en función didáctica o dilucidadora (2010, 172).

El film se inicia con las imágenes del artista en su taller en pleno desarrollo de una de las etapas del grabado: la obtención de la estampa mediante una prensa manual, en este caso sobre una matriz de piedra –litografía-. Luego, en dos ocasiones más a lo largo del recorrido podremos observar otras fases del proceso creativo y otras técnicas: por ejemplo, el tallado con gubias en una superficie de madera –xilografía- y la ultimación de detalles en una obra casi terminada.



Figuras 1-2.

Fotogramas del film *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963)

Todos estos momentos se caracterizan por su composición a través de encuadres cerrados, que centran su atención en las manos del artista y sus herramientas de trabajo. Ahora bien, el núcleo medular de la representación del arte y de la intermedialidad está en el abordaje de la obra como producto en donde el *marco* del grabado se funde con el *cuadro* en su acepción filmica. El grabado, gracias a los movimientos verticales y horizontales de cámara, junto con las variaciones del encuadre, se fragmenta y adquiere una temporalidad netamente cinematográfica, generando una verdadera combinación medial en términos de Rajewsky. Es decir que estos recursos narrativizan la obra plástica en función de los postulados propuestos por las voces en *over* y el contrapunto con las imágenes documentales. En aquellos grabados de gran extensión la cámara se detiene de forma lenta y

progresiva en cada uno de los núcleos de conflicto que componen la pieza, constituyendo una unidad dramática orgánica. En otros casos, el emplazamiento del dispositivo filmico capta la totalidad de la obra o un fragmento amplio de la misma para posarse de manera estática conformando un *plano-cuadro*. Asimismo, rescatamos dos cualidades en torno a dichas obras visuales que, desde un enfoque pragmático y en articulación con lo intermedial, permiten reparar en los aspectos sociocomunicativos del documental: la focalización en las consignas e inscripciones que ofrecen los grabados –“progreso”, “trabajo”, “paz”, “elecciones”, “reforma educacional”, “nacionalización de empresas extranjeras”– y la representación visual de situaciones exhibidas en el material de archivo, sobre todo imágenes de violencia y represión.

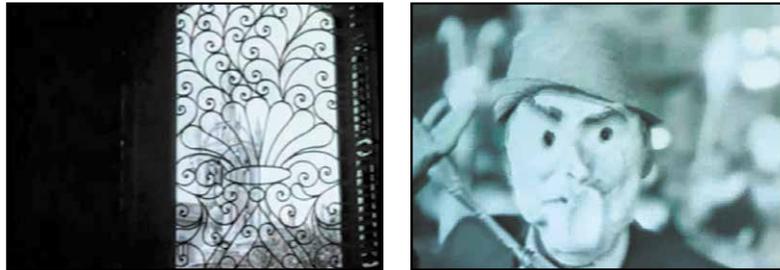


Figuras 3-4.
Fotogramas del film *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963)

Ambas estrategias están en virtud del objetivo comunicacional propuesto: informar al pueblo cubano acerca de las sucesivas intervenciones sufridas por parte de los Estados Unidos, divulgar los derechos conquistados a partir de la Revolución y mostrar el compromiso de los artistas en la difusión de dicho estado de situación. No es casual que este cortometraje iniciara su concepción en 1962, etiquetado como el “Año de la Planificación”, durante el cual se produjo la expulsión de Cuba de la OEA y se desarrolló la denominada “Crisis de los misiles”, conflicto desatado entre Cuba, la Unión Soviética y los Estados Unidos que derivó en un bloqueo momentáneo por mar y tierra de la Isla.

En el segundo film breve revisado, aquellas imágenes que no se conectan estrictamente con el mundo artístico están compuestas por paneos de la ciudad, su cultura y el carnaval; motivos visuales de referencia para el artista plástico abordado que se transforman, a su vez y de acuerdo al proyecto cultural de la Revolución, en marcas identitarias de un patrimonio del presente al cual se pretende registrar y difundir. A tal efecto, y como bien señala Siegfried Kracauer (1996, 254) a propósito de este tipo de propuestas al interior de la tendencia del film sobre arte, “con el fin de intensificar la atmósfera de realidad en la cual parece respirar la cámara, las manifestaciones biográficas se complementan a veces con planos de la gente y los paisajes en los que se inspiró el artista”. Ahora bien, dicho metraje está atravesado por un lenguaje cinematográfico moderno que se halla en sintonía con el enfoque de

aproximación al objeto de arte y con el montaje pujante que enlaza las distintas partes: movimientos horizontales y *zoom in* a las fachadas de los edificios; postales enmarcadas y estáticas del frente de las casas que derivan en instantes puramente plásticos –y que remiten al concepto de *plano-cuadro* de Bonitzer así como a la categoría de la *referencia intermedial* de Rajewsky–; planos cortos y cerrados, en picado y contrapicado, de las comparsas en el carnaval, que sostienen el ritmo frenético del mismo.



Figuras 5-6.
Fotogramas del film *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963)

En relación al abordaje del universo artístico, al igual que en el film anterior, aquí también predominan las mismas categorías teorizadas por G. Peydró: el cine procesual y la dramatización de la pintura. Si bien es cierto que el montaje de impronta poética y la autorreflexión del lenguaje podrían asimismo acercar al producto a formas próximas al cine-ensayo. Después de las postales arquitectónicas inaugurales aparecen, mediante un desenfoco como transición, los primeros cuadros del artista, los cuales ocupan la totalidad del cuadro fílmico. Acto seguido, un plano de conjunto del taller y los caballetes da paso a un primer plano de Portocarrero que sonríe para culminar el prólogo del film.



Figuras 7-8.
Fotogramas del film *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963)

Luego de los créditos podemos apreciar al pintor en pleno proceso de trabajo al tiempo que la voz narradora comienza el recorrido de enlace entre las imágenes de la ciudad y los cuadros terminados que desfilan a pantalla completa por corte directo: “en La Habana, una noche, desde un décimo piso, Portocarrero redescubrió su ciudad”. Movimientos lentos de cámara descubren de lado a lado piezas pictóricas de tamaño considerable. El componente religioso se hace presente a través de una serie de cuadros sobre vírgenes amazonas. Nuevamente la cámara se posiciona cerca de Portocarrero, por detrás, y dirige su mirada hacia el lienzo que empieza a tomar forma para luego exhibirnos el cuadro completo junto a otros del mismo tenor. Ahora bien, promediando el film las imágenes documentales del carnaval comienzan a ganar protagonismo, en conjunción de las piezas dedicadas a esta temática y una voz en *over* que marca la importancia de esta festividad en la obra del pintor: “si el carnaval no existiera, René Portocarrero lo habría inventado”. La música de percusión propia del carnaval guía en este caso el montaje de dichas producciones plásticas. Por último, podemos destacar el movimiento evidente de cámara que efectúa un paneo a ambos lados sobre una superficie repleta de cuadros del protagonista del film mientras que el narrador subraya el reconocimiento internacional que este ha recibido: “la exposición internacional de San Pablo al otorgarle el premio Samba a René Portocarrero reconoce ante todo la trayectoria impecable de un gran pintor”.

Como ya anticipamos este cortometraje manifiesta una doble función en torno a la defensa del patrimonio nacional: el rescate y la difusión de la obra de un artista cubano que valoriza aspectos de la identidad local, así como la puesta en imágenes de dichos rasgos culturales identitarios. En este sentido, acerca de las imágenes del carnaval que sobresalen en el documental examinado, coincidimos con Lianet Irene Rodríguez Pérez y Silfredo Rodríguez Basso cuando expresan que

entre los elementos que integran el patrimonio cultural vivo se encuentran las fiestas, espacios que fortalecen el sentido de identidad cultural y donde las personas comparten y derrochan su alegría, por lo que deben ser salvaguardadas para evitar su desaparición del imaginario colectivo (2019, 5).

Aunque podría resultar anecdótico, lo cierto es que este film salió a la luz en el designado “Año de la Organización” durante el cual, entre otros hitos de carácter cultural, la Cinemateca de Cuba, entidad fundamental en la preservación del patrimonio cinematográfico nacional, fue admitida como miembro permanente de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

Por último, *Grabados revolucionarios* concluye con una exposición de los grabados y la última alocución de las voces que marca el punto más álgido de la reflexividad formal y política: “así termina”, expresa una; “no, así comienza”, responde la otra. Las dos líneas narrativas –el recorrido del artista y su obra, y el devenir histórico intervencionista– culminan en un gesto fundacional. Dicho de otro modo, el relato audiovisual –la propuesta comunicacional– finaliza en el punto en donde se inicia la historia posrevolucionaria de Cuba. *Portocarrero* también acaba con una premisa que parte de un presente entendido no como un mero corte sincrónico, sino en tanto un proceso activo de afectación directa en el devenir inmediato. Este cierra con un primerísimo plano de un rostro dentro del último cuadro exhibido, al mismo tiempo que la voz en *over* pregoná las más recientes líneas de trabajo de un artista

todavía vigente y productivo en el campo cultural cubano: “Y he aquí que un nuevo tono se anuncia: severo, dramático, misterioso. René Portocarrero no terminará nunca de asombrarnos”.



Figuras 9.

Fotogramas del film *Grabados revolucionarios* (Ramón F. Suárez, 1963)



Figuras 10.

Fotogramas del film *Portocarrero* (Eduardo González Manet Lozano, 1963)

3. Reflexiones finales

A lo largo del presente artículo hemos procurado desentrañar los aspectos característicos de la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria. En contraposición a países de la región como Argentina y México, que habían desarrollado una sólida industria cinematográfica y que sustentaron en la década del sesenta esta tendencia renovadora desde espacios alternativos/universitarios, u otros como Brasil y Chile, con producciones sobre arte imbricadas en la cultura popular y sin un estímulo institucional a gran escala, el caso cubano resulta singular. La modernización del cine y el impulso a dicha corriente fueron promovidos por una estructura estatal, oficial e industrial: el ICAIC. Como parte del proyecto general de la Revolución, la transformación social propuesta implicó la democratización del acceso a la cultura y la valorización del patrimonio nacional. Para ello, se crearon nuevas entidades que se encargaron de propiciar y difundir las prácticas artísticas y literarias locales, lo cual suscitó un

marcado dinamismo y contacto estrecho entre las diversas esferas culturales. Este rasgo se vislumbra con claridad en el ámbito cinematográfico. Si bien, de acuerdo a los objetivos comunicacionales fijados por la Revolución, predominó el documental divulgativo o propagandístico, lo cierto es que también se conjugaron las iniciativas de corte político y cultural con procesos intermediales que, a partir de procedimientos innovadores, colocaron el foco de atención en el rescate de un patrimonio del presente con vistas a incidir de manera efectiva en la sociedad y construir una memoria audiovisual para el futuro. Dentro de estas dos variables se desarrolló la corriente del film sobre arte en Cuba durante el período abordado.

En este sentido, el corpus de análisis escogido estuvo constituido por dos ejemplos paradigmáticos en donde la premisa informacional, la iniciativa cultural y el objeto artístico se articulan mediante estrategias y recursos filmicos modernos. De este modo, a partir de los casos examinados estamos en condiciones de reafirmar que la corriente del film sobre arte en Cuba revaloriza el patrimonio cultural nacional para, a través de la intermedialidad y la experimentación estética del lenguaje, abordar lo social y lo político en un sentido amplio, aunque también particularizado. En definitiva, como bien expresa Manuel Pérez, uno de los fundadores del ICAIC: “Propaganda, divulgación, rescate de la historia y testimonio de la inmediatez serían parte de la producción cinematográfica, pero siempre a partir de búsquedas expresivas (...) tratando de alcanzar validez artística como máxima aspiración para una auténtica eficacia comunicativa y política” (2010, 46).

Para concluir, sería interesante en futuros trabajos poder profundizar en algunas líneas de investigación que se desprenden de este escrito, como por ejemplo la exploración del devenir en el vínculo entre el arte visual y el cine cubano conforme el paso de las décadas en relación a los vaivenes del proyecto encauzado por la Revolución; o el estudio pormenorizado y comparado del film sobre arte en Latinoamérica en busca de similitudes y diferencias a la hora de conjugar la propuesta estética y el perfil social, sobre todo en un contexto de renovación del campo cultural, paulatina conciencia en torno al patrimonio artístico y cultural, y creciente efervescencia social como los sesentas.

Referencias bibliográficas

- Argaillot, J. (2012). Cuba y el patrimonio cultural cubano y caribeño desde los principios de la Revolución. *Anuario Americanista Europeo*, 10, 1-19.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Campo, J. (2012). De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta. En *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (pp. 39-65). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Català Domènech, J. M. (2014). *El Cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Colin, C. (2014). Patrimonio del presente: fundamentos y límites. En *La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*. Santiago: Universidad de Chile.
- Cossalter, J. (2017). El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética. *Sociohistórica*, 40 (35), 1-22.
- Cossalter, J. (2018). El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 40 (113), 9-39.
- Cossalter, J. (2019). El cortometraje como impulsor primigenio de la modernidad cinematográfica en Brasil y en Chile. Entre la pesquisa estética y el compromiso social. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 12, 17-54.
- Faure, E. (1956). *La función social del cine*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Garcés Marrero, R. (2007). *La labor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la producción del ideal social de la Revolución Cubana en los sesenta*. Trabajo de Diploma. Santa Clara, Cuba: Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas.
- García Borrero, J. A. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Libros de Ultramar.
- G. Peydró, G. (2013). Después de la abolición del marco: tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor del 1948. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 37, 34-61.
- G. Peydró, G. (2014). *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- González, R. (Coord.). (2013). *Coordenadas del cine cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- González Requena, J. (1980). Film, texto, semiótica. *Contracampo*, 2 (13), 51-61.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Lamaître, H. (1959). El film sobre arte. En *El cine y las bellas artes* (pp. 37-65). Buenos Aires: Losange.
- Lloga Sanz, C. C. (2018). Archivar la memoria visual. Herramientas para la caracterización del cine documental del oriente de Cuba. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 30, 155-166.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La Fuga*, 11. <https://lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Pérez, M. (2010). El ICAIC y su contexto entre 1959 y 1963: Nacimiento, primeros pasos, primeros contratiempos. En *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después* (pp. 43-62). La Habana: ICAIC.

- Pérez López, A. (2011). *El ideal social en el documental del ICAIC, de 1959 a 1965*. Trabajo de Diploma. Santa Clara, Cuba: Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64.
- Rodríguez Pérez, L. I. y Rodríguez Basso, S. (2019). Una mirada a las fiestas populares tradicionales en Cuba y a su salvaguardia. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*. <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/01/fiestas-populares-cuba.html>
- Valdés-Rodríguez, J. M. (2010). *Ojeada al cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.



Imagen: Emily Chiriguaya