

Documental y patrimonio. Experiencias en la construcción del Archivo Digital de Cine Documental¹

Documentary and heritage. Experiences from the construction of the Digital Archive of Documentary Cinema

Dr. C. Carlos Guillermo Lloga Sanz

Dr. C. David Silveira Toledo

PhD. Philippe Meers

Dr. C. Paolo Favero

El cine documental cubano es un producto cultural de relevancia. Su celebridad se asocia al trabajo realizado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Icaic) a partir de la década del sesenta del siglo xx. En los primeros años luego de su fundación, los documentales realizados por el joven instituto obtuvieron numerosos premios y garantizaron su atención en la escena internacional. De igual forma, la reciente incorporación del Noticiero Icaic Latinoamericano, fundado en 1960 y activo hasta 1991, a la lista Memoria del Mundo de la Unesco (MoW, por sus siglas en inglés), evidencia este reconocimiento.

El Icaic fue concebido como una institución con visión nacional. Varios documentales relevantes como *¡Ciclón!* (1963) de Santiago Álvarez, *Iré a Santiago* (1964) de Sara Gómez, *Vaqueros del Cauto* (1965) de Oscar Valdés, *Guantánamo* (1965) de José Massip, la trilogía de Baracoa de Nicolás Guillén

¹ Esta investigación fue realizada en el marco subproyecto No. 2. “Fuentes documentales de la región oriental de Cuba y la contribución al rescate, preservación y promoción del patrimonio”. Resultados parciales del presente texto han sido publicados en Lloga (2018).

Landrián (*Ociel del Toa, Reportaje y Retornar a Baracoa*, 1965-1966), y *Por primera vez* (1967) de Octavio Cortázar son ejemplos de películas realizadas en la región oriental. Estos filmes fueron delineados –sus problemáticas, políticas o tendencias estéticas– desde circunstancias nacionales, respondían a esas coyunturas y apuntaban a una audiencia nacional.

La participación local en estos documentales es pasiva y su presencia discreta con respecto a los temas, identidad comunitaria o intervención en la realización. 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 enarbola-do por la Revolución (Malitsky, 2013). Ello conduce a Stock (2009, p. 85) a plantear que “el interior de la Isla continúa siendo un territorio rara vez explorado cinematográficamente”.

Sin embargo, desde mediados de los años ochenta, el ambiente audiovisual en Cuba ha visto la emergencia de un cuerpo significativo de documentales producidos en el este de la isla. Esto fue el resultado del trabajo de las televisoras locales (también llamadas telecentros), la TV Serrana (centro productor fundado en 1993) y la emergencia gradual de numerosos productores independientes. Pese a su relevancia para el contexto local, los filmes son apenas conocidos fuera del oriente de Cuba y este movimiento ha sido ignorado por la literatura especializada. A pesar de mantenerse en los márgenes de las corrientes principales del cine, son materiales que muestran un interés explícito en describir la cultura del territorio donde son producidos. Exploran el contexto natural y humano de la región oriental.

Varias son las adversidades que atentan contra la justipreciación del documental del oriente de Cuba. Entre las más significativas sobresale su pobre circulación, marcada tanto por estar ausente de los circuitos nacionales de exhibición, como

por su exigua asistencia a festivales y eventos. De igual manera, las instituciones profesionales de los medios no muestran una consciencia sobre la relevancia de sus creaciones y, en consecuencia, no hay políticas claras orientadas hacia el resguardo de las obras. Además, cada adelanto de la tecnología impacta en las colecciones volviendo inutilizables los formatos anteriores.

El resultado más amargo de este estado es la pérdida de las obras. Este parece ser el mayor problema en la salvaguardia del patrimonio audiovisual de cualquier tipo (Bosma, 2015). En tanto ejercicio performativo (Bruzzi, 2006), el documental se muestra como una débil comunidad de practicantes (Nichols, 1997, p. 42). A un nivel local es seguro decir que el oriente de Cuba no se puede permitir ver el desvanecimiento de su producción.

Por esas razones se organizó el Archivo digital de Cine Documental (AdCD) del oriente de Cuba. Fue creada una base de datos con las obras producidas en la zona, a partir de una compilación de 439 filmes. La posibilidad de implementación del AdCD fue provista gracias al Programa de Cooperación Interuniversitario Cubano-Belga VLIR-UOS y su proyecto 4, “Salvaguarda del patrimonio cultural. Herramientas y prácticas para su gestión integrada en Santiago de Cuba y la región este de Cuba”. Con este proyecto no solo se sentaron las bases tecnológicas para la elaboración del archivo, sino que funciona como su plataforma de socialización.

El AdCD intenta resolver algunas de las problemáticas mencionadas al proveer apoyo institucional para la preservación de los productos audiovisuales. El archivo comporta un impulso de preservar la memoria y –usando una figura retórica tomada de Derrida (1996, p. 12)– enfrentar la muerte. Debido a que el entendimiento básico del fenómeno es indispensable, lo mismo como objeto cultural (los filmes) que como práctica social

(realización y consumo), la creación del catálogo favorece el sentido mínimo de totalidad que se necesita. En palabras de Derrida, “estamos en *mal d’archives*: en la necesidad de archivos” (1996, p. 91, cursivas en el original).

El archivo audiovisual y su potencial como herramienta de investigación

El archivo es un espacio totalizador que favorece la generación de conclusiones generales. Es una construcción humana enfocada en la convergencia de características que permite el hallazgo de redes sólidas de vínculos entre objetos culturales análogos. El conocer las similitudes de dichas instancias se basa en el registro cuidadoso de las signaturas y en su interpretación. Siendo la mayor compilación de filmes documentales producidos en la región oriental de Cuba, el catálogo creado favorece la comprensión del fenómeno en su escala más amplia, potencia el concierto de rasgos comunes, visualización de patrones, así como la identificación de excepciones y cualidades sobresalientes.

De igual forma, la colección expone los principios generales a partir de los cuales se ha construido el cine documental en esta zona, su función y consecuencias. El registro se torna una mirada hacia la poética del fenómeno, tal y como es sugerida por Bordwell (1989, p. 371; 2008, p. 12), o sea, un dominio que abarca las investigaciones sobre los fundamentos por los cuales se construye una obra en cualquier medio representacional. Teniendo en cuenta que la poética, continuando con las ideas de Bordwell, “es a menudo concebida solo como una empresa descriptiva o clasificatoria” (1989, p. 374), la misión última de este registro es la generación de preguntas relevantes que arrojen luz sobre la materialidad estudiada. El catálogo es, pues, un pórtico, un espacio preámbulo que resulta imprescindible atravesar.

Además de visibilizar las características perceptibles de las películas, el archivo favorece la comprensión de aspectos específicos acerca de la relación del filme con la realidad. Esta dependencia es dual: por una parte, en tanto producto humano, la obra se encuentra inserta en el mundo histórico y, por tanto, responde a premisas signadas por las circunstancias de su contexto. El universo filmico compilado permite seguir la evolución de realizadores y organizaciones productoras, su distribución en la geografía regional, particularidades de su exhibición y circulación, así como atributos acerca de la materialidad de los formatos.

Por otra parte, el documental mantiene una relación cercana (y problemática) con el mundo histórico a nivel de representación. Es en esta promiscuidad del medio donde radica el principal reto analítico, debido a que es necesario considerar, como sugiere Toby Miller (2004), que el cine es tres cosas al mismo tiempo: “un *registro* de realidad –un evento pro-filmico–, una *manufactura* de realidad –un evento escenificado y editado– y una *parte* de la realidad –una forma social inserta en la cultura” (p. 3, cursivas en el original).

Según Stella Bruzzi (2006, p. 13) son las condiciones de la negociación entre el filme como registro y como forma social lo que determina la definición de documental. Ello no solo porque el filme construye porciones de realidad sobre un fundamento indexical –*memoire involuntaire* (Featherstone, 2000, p. 172)– sino, además, porque ese diálogo estrecho y contradictorio con el mundo histórico es lo que determina en última instancia su núcleo ontológico. La declaración abierta del género de ser una “ventana” hacia la realidad es lo que lo hace útil para estructuras no cinematográficas –la historia del documental como herramienta de aglutinación y convencimiento ha sido argumentada con copiosidad (Nichols, 2001; Aufder-

heide, 2007; Burch, 2008; Corner, 2011; Aitken, 2013)– e igualmente atractivo para el análisis de posturas filosóficas e ideologías. El archivo promueve una “hermenéutica de la sospecha”, tal y como ha sido esbozada por Angela Dalle (2008, p. 181), es decir, se fomenta la lectura bajo la superficie del texto fílmico.

En el clásico *Archive Fever*, Jacques Derrida analiza la etimología del término “archivo” y su asociación con el término *arkhè*, que a su vez significa lo mismo *commencement* o *commandment* (1996, p. 1). El vínculo conceptual propuesto deja claro una interpretación y sus funciones. A saber, por una parte, Derrida piensa el archivo como un espacio donde le es dado un orden al mundo; ve en el *arkheum* “inicialmente un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *archons*, aquellos que comandan” (1996, p. 3). El poder *arcóntico*, ergo, tiene el poder de la consignación, a partir del cual, se pretende la coordinación de elementos en cierto orden e interpretación.

Michel Foucault (2002), en cambio, promueve una visión más abstracta y considera el archivo como un ente cultural que expone de forma inherente los discursos dominantes. Para Foucault, se trata del “sistema general de la formación y transformación de los enunciados” (p. 146).

La noción del archivo como reflejo de las más rígidas estructuras de poder ha sido una imagen común a lo largo de la historia. De acuerdo con Featherstone (2000, p. 166), el devenir de la institución, junto a otros sistemas de reposición cultural como museos y bibliotecas, se encuentra asociado al desarrollo del estado moderno. La idea de “guardianes de verdad” fue el paradigma que primó hasta el primer tercio del siglo xx (Cook, 2012, p. 106, citado en Aasman, 2014, p. 247; Featherstone, 2000, p. 168). Ello explica la insistencia que hace Derrida por el

estudio no solo de la estructura y contenido del archivo sino del marco político que legitima su valor. A la par, Derrida subraya la correlación conceptual –como almacenamiento consciente y objetivable– con el impulso de la muerte –en tanto figura retórica propia del psicoanálisis freudiano. La obsesión con vencer–superar el olvido –la muerte– es llamada por el autor *mal d’archive* (Derrida, 1996, p. 12).

La cámara es un medio con la capacidad de procesar la imagen del presente y por ende dar forma al pasado: la semejanza cuasi total. Aasman (2014) afirma que: “Con los términos, expresión y testimonios, el filme parece adecuarse a la necesidad del vivo deseo contemporáneo por registros que den acceso a la historia” (p. 249, traducción propia). Cualquier aparato técnico resulta en sí mismo un objeto representativo de su ámbito histórico; pero la cámara lo es aún más, pues halla en el registro la esencia de su valor de uso. La arqueología de los medios llama a la cámara, junto a otros aparatos de registro, un medio frío (*cool media* o *frozen media*) (Ernst, 2013).² De acuerdo con Jussi Parikka (2013),

[...] la idea de *frío* o *congelado* de hecho se vuelve una figura por la forma en la cual los media como máquinas de tiempo “empacan” datos de sentido con el fin de hacer perdurar el tiempo. Juega con la idea de la tarea tradicional del patrimonio, depósito y preservación del tiempo congelado y las dinámicas de la vida (p. 12).

² Es importante notar que la idea de medio frío de Ernst difiere radicalmente de aquella atribuida a Marshall McLuhan (1994) y que ha sido dominante en los *media studies*. Mientras esta última se orienta hacia la capacidad del medio para conducir el mensaje e involucrar a sus usuarios (cuán caliente o frío puede ser el medio); la primera adjetiva de “frío o congelado” la facultad de preservación de instantes de realidad que son

El documental, por su parte, es una estrategia retórica para “significar” el registro de la realidad a través de los media. Su devenir histórico se ha visto enredado en un entorno teórico poroso que involucra prácticas de muy diversa índole. La no-ficción en general es un ente conflictivo por su relación múltiple con todo el universo audiovisual; desde la producción industrial cinematográfica *mainstream* a la grabación doméstica, desde el empleo de equipos tecnológicos de última generación a las más baratas y anticuadas cámaras personales; desde el cine a la televisión a la producción amateur; desde el registro observacional con mínima intervención al uso de la técnica como elemento intrusivo y provocador del espacio social.

Sin embargo, en todas estas instancias de la cultura, el documental mantiene un posicionamiento único: es una obra que se declara reflejo de una realidad profílmica. De ahí se entiende que la consonancia del género con los archivos audiovisuales se presente como natural, pues ambos cargan con la pretensión de no-cuestionamiento del mundo histórico al que su contenido remite.

En el marco de esta investigación, el AdCD revela datos relacionados con la descripción individual de cada material (año, duración, datos de producción, sub-género y estética). La colección, no obstante, privilegia la vida social del filme. Es decir, los datos potenciados por el presente estudio van encaminados, sobre todo, a la exposición de la obra dentro del panorama cultural de la región. Bosma (2015) afirma: “Un filme

propias del aparato. La fotografía, el fonógrafo y, por supuesto, la cámara cinematográfica son ejemplos de dispositivos de “congelan” el tiempo registrado. Según Parikka (2013, p.8), esta “frialidad” también viaja implícita en el interés teórico mismo de Ernst por la naturaleza de la máquina y su “falta de emoción y semántica”.

nunca existe por sí solo. Hay muchos otros filmes y un contexto más amplio” (p. 2). El archivo aspira a dejar ver varios de los universos en los que toma parte cada película como una pieza más (y por tanto comparable) dentro del engranaje de la producción del área.

La condición digital del AdCD supone quizás fundamentos epistémicos que se alejan de la noción de archivo en tanto lugar físico que analiza Derrida. Ya no se trata de un *arkheum* como en las estructuras tradicionales, aunque el soporte material y la institución que legitima la colección no dejan de existir. Por el contrario, ese marco corporativo (en este caso la Universidad de Oriente) que justifica su pertinencia continúa siendo imprescindible. Sin embargo, las transformaciones en cuanto a la socialización de los contenidos de la colección se presentan radicalmente diferentes en el universo digital contemporáneo a ese presentado por el archivo tradicional.

Parikka considera que en los repositorios digitales la memoria cultural se articula a través de los medios técnicos. De acuerdo con el autor: “Esto provee una alternativa a la narrativización basada en la literatura que los historiadores proveen en sus premisas epistemológicas y ontológicas” (Parikka, 2013, p. 9).

La relación de semejanza entre la imagen cinematográfica y, no digamos la experiencia visual humana, sino la tradición de representación naturalista de la cultura occidental, determina la capacidad de registro que le ha sido reconocida a la primera. Bazin (2008) lo expresa de la siguiente manera: “La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción” (p. 28). Ello ha otorgado valor a la no-ficción desde las etapas del cine silente. En los años veinte, la teoría del ojo-mecánico de Vertov se sostenía en la idea de que la cámara capta elementos de la realidad que ojo humano pasaba por alto. De hecho, gran parte de la discusión teórica acerca de la

definición del documental ha sido apoyada en la ubicuidad del término y su referencia inmediata al potencial de registro e “indexicalidad” de la información cultural de la que es portadora la imagen cinematográfica (Plantinga, 2005, p. 105).

Esta línea de pensamiento encuentra eco en investigadores hasta hoy. Por ejemplo, Bruzzi (2005) hace notar, siguiendo a Jean-Louis Comolli, que el ojo-mecánico (el registro de eventos a través de la cámara) otorga recordación a la mirada (p. 16). En consonancia, el cineasta e investigador cubano Jorge Luis Sánchez (2010) afirma que “el cine documental, más que la ficción, está más cerca de la memoria” (p. 137).

Paradójicamente, la consideración de documento audiovisual como objeto de archivo no ha sido tan evidente como pudiera parecer y su inclusión en los mismos ha estado marcada por una paulatina toma de consciencia acerca de los usos de estos materiales, el empleo de la tecnología adecuada para su conservación y mantenimiento, así como la transformación del propio del archivo como institución ligada a la investigación desde múltiples disciplinas. Tal y como sugiere Aasman (2014, p. 146), esta evolución ha alcanzado un pico durante la década de los noventa con la emergencia de lo que llama “ciencia de archivo” (*archival science*), un nuevo campo multidisciplinar en el cual se potencia el razonamiento acerca de las prácticas de archivo.

La relación de la tecnología digital con el patrimonio es discutida a partir de la utilidad del primero para registrar, proteger y promover el segundo (Economou, 2016, p. 224). Pero el debate sobre el producto digital en sí mismo como portador de valor patrimonial aún permanece como aspecto poco discutido. Ello puede resultar contradictorio teniendo en cuenta que el Programa Memoria del Mundo de la Unesco (MoW) de 1992 reconoce que el documento puede existir sobre cualquier medio. En consecuencia, el rango de soporte aceptado por el MoW

incluye “audiovisuales y registros computarizados” (Prodan, 2013, p. 156).

La existencia de productos culturales en el universo digital es un fenómeno bastante reciente, pero su presencia en la contemporaneidad es abrumadora e incuestionable, no solo como referencia al “mundo real” (o sea, al mundo no digital), sino a partir de prácticas que hallan su soporte primario en la relación con la tecnología digital (*born-digital*). Estas exponen tensiones acerca de los posicionamientos tradicionales del patrimonio. En el archivo digital, no se coleccionan artefactos (rollos de celuloide o *video cassettes*), en su lugar, se recogen expresiones de una práctica. Si, como afirma Parikka, “la historia de los media no es un relato de progreso –o un relato del declive de civilizaciones– sino que es continuamente escrita de nuevo y marcada por discontinuidades” (2013, p. 3), entonces la arqueología de los media o los archivos digitales se convierten en campo de atención imprescindible para los estudios sobre patrimonio. Procesos culturales como el cine, la televisión y otras prácticas audiovisuales más recientes ya dieron el giro hacia el universo digital (Lotz, 2007; Kackman *et al.*, 2011; Starks, 2013; Bosma, 2015; Strangelove, 2015) por lo que el interés acerca de sus valores patrimoniales parece impostergable.

El AdCD abarca varios criterios en los que toman parte las obras. Estas categorías funcionan como dimensiones en la que cada filme, en tanto producto humano, se relaciona históricamente con entidades culturales diferenciadas. Las dimensiones, tal y como son presentadas por Stockinger (2012, p. 3), son: *composición, estructura e historia*. Para este autor, el archivo resulta herramienta central para la descripción e interpretación del texto audiovisual.

Siguiendo lo sugerido por Stockinger (2012, p. 3), las dimensiones a revelar pueden ser comprendidas de la siguiente forma.

En primer lugar, el texto audiovisual como *entidad composicional* supone el principio a partir del cual el filme mantiene relación con otros similares, es decir, corresponde a un paisaje mediático o *mediascape* (Appadurai, 1996, p. 33). Ahora bien, una diferencia sustancial entre el AdCD y la propuesta de Stockinger radica en que este último considera también dentro de la dimensión composicional el análisis de fragmentos específicos de cada filme (*textscape*). Esta visión dual (interior/exterior) del filme no es compartida por la compilación creada aquí. De manera alternativa, se prefiere un enfoque integral (no-fragmentada) que analice el material en su totalidad y no como una suma de sus facciones.

En segundo lugar, la consideración del filme como *entidad estructural* permite el deslinde de sus características cinematográficas, esto es, como ha sido señalado, su poética. En el AdCD las categorías sub-género y estilo expresan esta dimensión de los documentales. Por último, el criterio de la obra como *entidad histórica* conlleva la comprensión de cualidades evolutivas del fenómeno cinematográfico, como el seguimiento de los formatos, por ejemplo, o, en una escala más amplia, incluye categorías como modalidades, que conectan cada pieza con tradiciones analíticas de carácter histórico.

Uno de los objetivos y retos del proceso de compilación de filmes fue el de generar un espacio en el cual fuera recogida también la producción documental independiente. La noción de cine independiente utilizada aquí se define a partir de su desarrollo por fuera de la esfera mediática pública-profesional. Por esa razón, los materiales agrupados bajo esta categoría muestran una profunda heterogeneidad, tanto en sus formatos y tecnología como en sus objetivos y espacios de circulación.

Incorporar al archivo los documentales amateurs corresponde a su creciente participación en el *mediascape* regional, así como

la creatividad y puntos de vista novedosos ante ciertos temas. Aasman (2014, p. 245) afirma que solo hacia el final del siglo xx este tipo de obras fue considerado como producto de valor cultural e histórico y, por ende, incorporado a los archivos públicos. Según Aasman, la activa y progresiva producción y circulación de video doméstico en la era digital plantea interrogantes teóricas con respecto a la evaluación, selección, catalogación y preservación. De igual modo, pertinente es el análisis de la relación de esta forma audiovisual con las colecciones tradicionales de cine y televisión.

En este texto se analizan los datos obtenidos del AdCD, así como los criterios empleados para su construcción. Ello, no como apología de su exactitud aparente —la precisión descriptiva de cientos de casillas, gráficos, mapas y comentarios que desnudan los filmes en sus múltiples dimensiones—, sino a partir de la exploración de la documentalística y la condición de su posibilidad de ser. Dicha posibilidad es definida por nuestra lectura personal de los filmes (el ejercicio del poder arkóntico, del poder de la consignación) y del estudio de un cuerpo de categorías que, como estructuras discursivas en sí mismas, corresponden a otros exámenes y, por consiguiente, no son dadas como instancias *a priori* de la cultura sino como discursos demandantes de reflexión. Es una exploración, por tanto, de un volumen de filmes, en primerísimo lugar, pero en el proceso, se estudian también las claves del agrupamiento nominal a partir del cual se designan semejanzas y diferencias.

El AdCD y sus categorías: campos de debate

El AdCD cuenta con 439 obras. Fue construido a partir de la colaboración de los tres principales centros productores: las televisoras locales, la TV Serrana y los realizadores independientes. El archivo resulta una red que conecta las tres instancias, faci-

litando el acceso a las obras y realizadores; es un nodo de convergencia entre formas discursivas e institucionales que coexisten con relativa autonomía en el espacio mediático de la zona.

La colección que nos ocupa fue diseccionada en cuatro secciones o tipos de datos: Datos de producción, Estilo, Sub-géneros y Modalidades retóricas (figura 1). En la primera de ellas, se registran informaciones básicas acerca de la realización de los filmes, como el año, la duración y sus productores. Además, se incorporan datos que buscan relacionar cada obra con el entorno local específico en el que se desenvuelve, por lo que se tiene en cuenta además el lugar donde se filmó y el lugar en el que radica el centro productor. La atención a la especificidad local es una peculiaridad del AdCD.



Figura 1. Relación entre las categorías del AdCD y las dimensiones de la obra fílmica que pretende revelar

El segundo grupo de categorías corresponde al examen de la estética de los filmes. Con él se aspira a atacar la ausencia de instrumental analítico que estudie el documental desde un punto de vista formal. Alexandra Juhasz y Alisa Lebow (2015, p. 1) aseveran que no hay un elemento formal o una característica

estética definitoria a la que se adscriban todos los documentales. Las categorías empleadas en este estudio para clasificar los filmes con respecto a su *estilo* fueron extraídas del texto *El arte cinematográfico* (1995) de David Bordwell y Kristin Thompson. Estos autores catalogan las películas atendiendo a cuatro grupos de técnicas cinematográficas. Las clases propuestas son: *mise-en-scene*, fotografía, edición y sonido. Bordwell y Thompson (1995, p.144) llaman estilo al empleo de técnicas específicas en forma de patrones, las cuales, unificadas y desarrolladas, no pueden ser estudiadas aparte de la forma total del filme.

Aunque las categorías presentadas por Bordwell y Thompson son aplicables a cualquier material audiovisual, estas fueron diseñadas para la comprensión cabal del cine de ficción. De ahí que reciban especial cuidado algunos aspectos que pierden relevancia –o al menos su importancia es matizada y puntual– en el análisis del cine documental. Un ejemplo de ello es la significación del vestuario y maquillaje para la ficción –incluidos por Bordwell y Thompson como una subcategoría de la *mise-en-scene*–, mientras que para el documental su valor es variable, particular y corresponde a modelos específicos de filmes (en especial aquellos que incluyen dramatización).

Es por esa razón que para el archivo audiovisual que nos compete, la clasificación de estilo fue analizada y adaptada para su mejor uso con respecto al universo audiovisual que se estudia. Asimismo, las clases presentadas por Bordwell y Thompson incumben a escenas y en la presente investigación se cataloga el filme completo. Se ha de asumir, por tanto, la noción de *dominante* promovida por Kristin Thompson (citado en Buckland, 2008, p. 322). Este concepto nombra el principio formal fundamental que permea toda la obra y le otorga unidad orgánica. Considerar el rasgo dominante permite jerarquizar los

múltiples recursos empleados en cada película y valorarla por la forma que es priorizada por el filme mismo.

El tercer grupo de categorías clasifica el documental del este cubano a partir de los sub-géneros. La literatura que aborda este tema, por lo común, construye sus concepciones a partir de mixturas entre convenciones estilísticas (narrativas y visuales), temáticas e institucionales. Para la construcción del AdCD fue usada como fundamento el ordenamiento ofrecida por Patricia Aufderheide (2007). La autora propone seis categorías: asuntos públicos, propaganda gubernamental, defensor, histórico, etnográfico y de la naturaleza.

Como en toda taxonomía, no más son planteadas las clases para que de inmediato surjan numerosos casos que no se ajustan a ella. En el cine, la clasificación se vuelve compleja cuando hay una voz autoral mucho más evidente y cuando la esteticidad de la película se halla en un plano tanto o más destacado que su referencialidad al mundo histórico. Para la elaboración del AdCD el ordenamiento de Aufderheide fue adaptado a la circunstancia específica de la tradición mediática local y fue incluida otra categoría más: el filme biográfico.

El documental de la región oriental trata con una amplia gama de personajes. Muchas películas prefieren abordar la vida de personajes comunes, seguir sus hábitos cotidianos y mostrar las particularidades de sus relatos personales. Estos filmes no muestran una actitud social de carácter macro –al menos *a priori*– y, por tanto, se escapan con facilidad de las categorías propuestas por Aufderheide. Según Aitken (2013, p. 13), este tipo de filmes –que en su mayoría sostienen su discurso narrativo en los testimonios de los personajes– comienza a ser popular luego de los años setenta, influidos sobre todo por la filosofía del movimiento de la Nueva Historia, es decir, prefieren historias comunes de la vida diaria en lugar de altos personajes o eventos

importantes para la colectividad. Por ello, muchas de las historias narradas se hallan vinculadas al pasado. A este tenor, continuando con Aitken, los filmes basados en testimonios hallan preminencia en la era de la televisión. Considerando que el documental de la región oriental de Cuba es un fenómeno posterior de los ochenta, se entiende la asimilación fluida de este modelo. La documentalística de esta área se halla definida estéticamente por el discurso visual, narrativo y técnico de la televisión.

De acuerdo con la compilación de filmes realizada, un balance preliminar del comportamiento del documental del este cubano revela una preferencia por los sub-géneros *asuntos públicos* (27,4 %), *biográfico* (23,2 %), *defensor* (18,5 %) y *etnográfico* (14,2 %). Mientras que exhibe un descuido de otras formas como el filme Histórico (6 %), de *naturaleza* (2,3 %) y de *propaganda gubernamental* (1 %). La preminencia del filme de asuntos públicos demuestra el principio funcional que ha movilizado la realización documental en la zona, al mostrar una voluntad de responsabilidad social.

Por último, el cuarto grupo de categorías que componen el AdCD responde al examen de las modalidades. La amplia literatura acerca del documental generada durante la década de 1990 permitió su comprensión multidimensional. Varios modelos clasificatorios fueron propuestos entonces, lo cual se ha constituido como un espacio de intensa disputa. El archivo creado utiliza las tipologías propuestas por Michael Renov (1993, pp. 12-36), John Corner (1996, pp. 9-30) y Bill Nichols (2010, pp. 142-171). Cada disposición atiende la constitución del documental y se enfoca en diversas áreas, a saber: la identificación con ciertos modos de retórica y discursos cinematográficos (Nichols), los objetivos y propósitos que movilizan los filmes (Renov), así como la manera en que se organiza la comunicación en los textos audiovisuales (Corner).

Sin embargo, estas definiciones no han de verse como fronteras exclusivas. Ningún filme es del todo *expositivo* o completamente *participativo*, por ejemplo. Las clasificaciones designan configuraciones discursivas que revelan tanto estrategias comunicativas (narrativas y visuales) como aplicaciones y usos concretos del documental en tanto práctica social. Esa fluidez que porta el género, de acuerdo con Nichols (2010, p. 142), no deviene fallo o motivo de lamentación, sino demostración de su vitalidad, riqueza y adaptabilidad como forma artística.

Esta clasificación piensa el documental como un ente que participa de muchos discursos a la vez. Por tanto, las taxonomías no hablan tanto del filme en cuestión sino de las posturas teóricas que han circulado a su alrededor. Con ello se persigue reconocer su status heterogéneo y polivocal. Cada una de las categorías corresponde a un abanico teórico diferenciado. Aun así, todas pertenecen al impulso de los *documentary studies* en las academias anglosajonas durante los años noventa, de modo que existe entre ellas una correlación histórica con respecto a la evolución del documental así como un maridaje intelectual entre sus autores, quienes no solo se citan mutuamente, sino que asumen posturas coherentes o diferenciadas a partir de un reconocimiento epistemológico consciente. Al catalogar la documentalística del oriente cubano utilizando estos esquemas, se exploran las matrices que han dominado su presencia en el territorio.

Aunque el documental del este de Cuba no ha sido declarado patrimonio, sí constituye reflejo de otras formas culturales reconocidas como tal en la región, colaborando en la difusión mediática de su conocimiento y protección.

El AdCD se presenta como posible la solución de varias problemáticas que afectan la práctica documental en la región (como la falta de institucionalidad, su concepción sistémica regional, el reconocimiento de sus creadores, la socialización de

Margarita Hernández, Neris Rodríguez, Philippe Meers

sus aportes). Siendo la colección más grande de filmes de la zona, el AdCD asiste en la preservación de una práctica cultural específica de la región cuya historia se encuentra en peligro de desaparecer.

La colección de documentales se muestra como un espacio rico para el análisis de los paisajes mediáticos (*mediascapes*) ya que revela las contribuciones y contradicciones de un amplio cuerpo de teorías dentro de los *documentary studies*. El AdCD de la región oriental de Cuba aborda directamente aquellas relacionadas con el estilo, los sub-géneros y las modalidades.

La relación de las formas cinematográficas con el patrimonio se muestra compleja. El reconocimiento como formas patrimoniales de materiales audiovisuales corresponde a colecciones (conjunto de filmes, en lugar de alguna obra puntual), amparadas institucionalmente (protegidas y salvaguardadas), con cierto reconocimiento de carácter global. En este contexto, la creación del AdCD alinea la producción de la zona oriental con el espacio provisto por las concepciones sobre el patrimonio, por lo que favorece su relación de una manera más explícita.

Referencias bibliográficas

- AASMAN, S. (2014). Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age. En RASCAROLI, L.; YOUNG, G.; MONAHAN, B. (eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web* (pp. 246-256). New York: Bloomsbury Academic.
- AITKEN, I. (2013). *The Concise Encyclopedia of the Documentary Film*. New York: Routledge.
- ÁLVAREZ, S. (Dirección). (1963). *¡Ciclón!* [Película]. Cuba, Icaic.
- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- AUFDERHEIDE, P. (2007) *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford-New York: Oxford University Press
- BAZIN, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIAL, S.A.
- BORDWELL, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. En PALMER, B. (ed.), *The Cinematic Text. Methods and Approaches* (pp. 369-398). New York: AMS Press.
- BORDWELL, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- BORDWELL, D. Y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BOSMA, P. (2015). *Film Programming. Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. New York: Wallflower.
- BRUZZI, S. (2006). *New Documentary*. New York: Routledge.
- BUCKLAND, W. (2008). Formalist Tendencies in Film Studies. En DONALD, J.; RENOV, M. (eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (pp. 312-327). Londres: SAGE.
- BURCH, N. (2008). Argumentos de no-ficción. En SOBERÓN, E. (ed.), *33 Ensayos de cine* (pp. 357-366). San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV.
- CORNER, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- CORNER, J. (2011). *Theorising Media. Power, Form and Subjectivity*. Manchester-New York: Manchester University Press.
- CORTÁZAR, J. (Dirección). (1967). *Por primera vez* [Película]. Cuba: Icaic.
- DALLE, A. (2008). Cinema and Art History: Film Has Two Eyes. En DONALD, J.; RENOV, M. (eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (pp. 180-198). Londres: SAGE.
- DERRIDA, J. (1996). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: The University of Chicago Press.

- ECONOMOU, M. (2016). Heritage in the Digital Age. En LOGAN, W.; NIC CRAITH, M.; KOCKEL, U. (eds.), *A Companion to Heritage Studies* (pp. 215-228). Malden-Oxford-West Sussex: Wiley-Blackwell.
- ERNST, W. (2013). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FEATHERSTONE, M. (2000). Archiving Cultures. *British Journal of Sociology*, 51(1), 161-184.
- FOUCAULT, M. (2002). *Archaeology of Knowledge*. Londres: Routledge.
- GÓMEZ, S. (Dirección). (1964). *Iré a Santiago* [Película]. Cuba: Icaic.
- GUILLÉN LANDRIAN, N. (Dirección). (1965). *Ociel del Toa* [Película]. Cuba: Icaic.
- GUILLÉN LANDRIÁN, N. (Dirección). (1966). *Reportaje* [Película]. Cuba: Icaic.
- GUILLÉN LANDRIÁN, N. (Dirección). (1966). *Retornar a Baracoa* [Película]. Cuba: Icaic.
- JUHASZ, A. & LEBOW, A. (2015). Introduction. A World Encountered. En JUHASZ, A. & LEBOW, A. (eds.), *A Companion to Contemporary Documentary Film* (pp. 1-18). Malden-Oxford-West Sussex: Wiley-Blackwell.
- KACKMAN, M; BINFIELD, M; PAYNE, M; PERLMAN, A; SEBOK, B. (eds.). (2011). *Flow TV. Television in the Age of Media Convergence*. New York: Routledge.
- LLOGA SANZ, C. G. (2018). Archivar la memoria visual. Herramientas para la caracterización del cine documental del oriente de Cuba. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 30, 155-166. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/CDMU.63576>.
- LOTZ, A. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.

- MALITSKY, J. (2013). *Post-Revolution Nonfiction Film. Building the Soviet and Cuban nations*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- MASSIP, J. (Dirección). (1965). *Guantánamo* [Película]. Cuba: Icaic.
- MCLUHAN, M. (1994). *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge-Londres: The MIT Press.
- MILLER, T. (2004). Introduction. En MILLER, T.; STAMP, R. (eds.). *A Companion to Film Theory* (pp. 1-8). Malden-Oxford-Carlton: Blackwell.
- NICHOLS. B. (1997). *La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NICHOLS. B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- NICHOLS. B. (2010). *Introduction to Documentary*. (2nd Ed.) Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press.
- PARIKKA, J. (2013). Archival Media Theory: An Introduction to Wolfgang Ernst's Media Archaeology. En ERNST, W. (ed.), *Digital Memory and the Archive* (pp. 1-22). Minneapolis-Londres: Minnesota University Press.
- PLANTINGA, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117.
- PRODAN, A. (2013). Documentary Heritage, Digital Technologies and the Dissemination of Knowledge. En ALBERT, M., BERNECKER, R. & RUDOLFF, B. (Eds.) *Understanding Heritage. Perspective in Heritage Studies* (pp. 155-168). Berlin-Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- RENOV, M. (1993). Towards a Poetics of Documentary Film. En RENOV, M. (ed.), *Theorizing Documentary* (pp. 12-35). New York: Routledge.
- SÁNCHEZ, J. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento Cubano de Cine Documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Margarita Hernández, Neris Rodríguez, Philippe Meers

- STARKS, M. (2013). *The Digital Television Revolution. Origins to Outcomes*. Hampshire-New York: Palgrave Macmillan.
- STOCK, A. M. (2009). *On Location in Cuba. Street Filmmaking During Times of Transition*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- STOCKINGER, P. (2012). *Audiovisual Archives. Digital Text and Discourse Analysis*. Londres-Hoboken: ISTE Ltd y John Wiley & Sons, Inc.
- STRANGELOVE, M. (2015). *Post-TV. Piracy, Cord-Cutting, and the Future of Television*. Toronto: University of Toronto Press.
- VALDÉS, O. (Dirección). (1965). *Vaqueros del Cauto* [Película]. Cuba: Icaic.