

Marta Álvarez (ed.)

# IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2



Marta Álvarez (ed)

# IMÁGENES CONSCIENTES

## AutoRepresentacioneS #2

El presente volumen conjuga su interés por la representación de la figura autoral en las artes visuales –en un contexto presidido por la tensión entre su difuminación y afirmación– con otro más amplio por las formas autorreflexivas, de las cuales ese fenómeno es solo un ejemplo. Las mayúsculas del subtítulo, AutoRepresentacioneS no obedecen pues a un mero capricho: la R marca el final de la palabra autor, pero también separa el prefijo auto, que refiere en último grado a una instancia autorial pero sin exigir necesariamente personificación, remitiendo más bien a un lenguaje artístico de segundo grado, a un arte autoconsciente, un metaarte que refleja el mundo reflejándose a un tiempo. La S final da cuenta de una pluralidad de planteamientos que tiene su correlato en los diversos proyectos que confluyen aquí y que han reunido en estas páginas a investigadores universitarios y creadores para reflexionar acerca del cine, la fotografía, la pintura, la web o la televisión.

### Colaboran en este estudio:

Marta Álvarez, Juan Carlos Baeza Soto, Paola Bellomi, Iván Bort Gual, María Cañas, Shaila García Catalán, Juan Francisco Ferré, Francisco Javier Gómez Tarín, Santiago Juan-Navarro, Emmanuel Larraz, Xosé Nogueira, Antonio Palao Errando, Antonio Pérez Bowie, Pascale Peyraga, Pascale Thibaudeau, Iván Villarme Álvarez, Lauro Zavala.



ISBN : 978-2-36783-009-4

ISSN : 2265-0776

Prix France : 24,90 €

[www.editionsorbistertius.fr](http://www.editionsorbistertius.fr)

**Separata**

Puede adquirir este libro en cualquier librería o en  
nuestro sitio web: [www.editionsorbistertius.fr](http://www.editionsorbistertius.fr)

Rústica ISBN : 978-2-36783-009-4  
Formato e-book PDF : 978-2-36783-013-1

Marta Álvarez (ed.)

# IMÁGENES CONSCIENTES

**AutoRepresentacioneS #2**

Éditions Orbis Tertius

© Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône, F- 21270 BINGES  
© Les auteurs

Photo de couverture : María Cañas, Fotomontaje, Serie *Los Monstruos de Hollywood*.

ISBN : 978-2-36783-009-4  
ISSN : 2265-0776

## ÍNDICE

*Presentación. Cuestionando al autor, Marta Álvarez*.....9

### I. CINE

*El punto de vista en el audiovisual contemporáneo. Una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos, Francisco Javier Gómez Tarín*.....27

*La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico, José Antonio Pérez Bowie* .....47

*Para analizar la metaficción en cine, Lauro Zavala* .....73

*Más allá de la nación cubana: prácticas metatextuales en el cine “callejero” de Esteban Insausti, Santiago Juan-Navarro*.....87

*Autorretrato irónico del cineasta en Family Strip (2009) de Lluís Miñarro, Emmanuel Larraz* .....101

*Reflexiones sobre y desde la imagen. Algunas notas acerca de la (meta)obra de José Luis Guerin, Xosé Nogueira*.....119

*El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: los filmes de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga, José Antonio Palao Errando* .....145

*Io, don Giovanni de Carlos Saura: entre afirmación y disolución del autor, Pascale Thibaudeau*.....165

*El autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: Porto da Minha Infância, Iván Villarrea Álvarez*.....181

## II. IMAGEN FIJA

<i>La tierra del internamiento y el cuidado del mundo. David Nebreda y las muñecas del alma fotográfica, Juan Carlos Baeza Soto</i> .....	201
<i>In albis (2007) de Alfonso Gortázar: en esperas de una nueva figuración pictórica, Pascale Peyraga</i> .....	215

## III. EXTENSIÓN DEL CAMPO DEL AUTOR

<i>Fernando Arrabal 2.0: el autor y sus heterónimos en la era digital, Paola Bellomi</i> .....	237
<i>La obra agotada. Autoconsciencia y metadiscursividad en los episodios paródicos de las series de televisión, Iván Bort Gual</i> .....	253
<i>Las mejores intenciones de nuestros farsantes: co-incidencias entre Eduard Punset y Al Gore, Shaila García Catalán</i> .....	273

## IV. EL AUTOR SOBRE EL AUTOR

<i>Entre el archivo y el espejo: María Cañas, La Archivera de Sevilla, María Cañas, Marta Álvarez</i> .....	293
<i>Acechando la oscuridad: el ilusionismo neobarroco de Peter Greenaway, Juan Francisco Ferré</i> .....	309
<b>COLABORADORES</b> .....	319

## SANTIAGO JUAN-NAVARRO

Santiago Juan-Navarro se doctoró en la Universidades de Columbia (1995) y Valencia (1999). Es Catedrático de Estudios Hispánicos en la Universidad Internacional de Florida (EE.UU.). Ha publicado varios libros y monografías sobre la literatura y el cine españoles y latinoamericanos, entre los que destacan *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas* (2000), *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film* (2001), *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen* (2008) y *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas* (2011). Sus investigaciones más recientes giran en torno a la representación de la historia en textos autorreferenciales dentro de un contexto posnacional.

---

MÁS ALLÁ DE LA NACIÓN CUBANA:  
PRÁCTICAS METATEXTUALES EN EL CINE  
“CALLEJERO” DE ESTEBAN INSAUSTI

---

**Santiago JUAN-NAVARRO**  
**Florida International University**  
**EE.UU.**

**Resumen:** La obra de Esteban Insausti se enmarca dentro del contexto del audiovisual cubano surgido tras el fin de la Guerra Fría y la crisis derivada del Periodo Especial (1991-1997). En torno a la Muestra de Cine Joven, que desde el 2000 se realiza cada año en La Habana, ha florecido una nueva generación de cineastas independientes que recurren a las tecnologías digitales para expresar una visión crítica y novedosa de su realidad posnacional. El presente ensayo estudia la naturaleza autorreflexiva y experimental de la cinematografía de Insausti, prestando especial atención al neovanguardismo de su documental *Existen* (2005), realizado, como el resto de su obra, al margen del aparato cultural del Estado y lejos del carácter doctrinario de las metanarrativas dominantes en el cine cubano posterior a la Revolución.



Tras el derrumbe de la industria cinematográfica cubana a finales del siglo XX, como resultado de la crisis del Periodo Especial, se produjo un *boom* de películas independientes y de bajo presupuesto dentro de un contexto crecientemente posnacional y globalizado. En *On Location in Cuba* (2009) Ann Marie Stock se ha referido a este fenómeno como “Street Filmmaking” (“cine callejero”), ya que consiste en producciones realizadas al margen de la industria estatal y con una gran precariedad de medios. Entre todos estos filmes, de calidad desigual, destaca la obra innovadora de Esteban Insausti. Tanto sus documentales como sus cortos y largometrajes de ficción combinan la estética del vídeo arte, la publicidad y los vídeo clips dentro de una mirada interrogadora que busca desmarcarse de los mitos nacionales que durante más de 50 años marcaron obsesivamente la producción del ICAIC (el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas).

Si bien la metatextualidad (la relación crítica de un texto con otro) había estado presente en los orígenes mismos del cine del ICAIC durante la década de los 60, los experimentos formales de la llamada Edad de Oro del cine cubano tuvieron un abrupto fin con el Primer Congreso de Educación y Cultura y el comienzo del llamado Quinquenio Gris (1971-1976). Habrá que esperar casi 30 años para encontrar un cine que recupere lo mejor de las neovanguardias, pero despojándolas de su contenido propagandístico y distanciándose de las prácticas institucionales<sup>1</sup>. La crisis económica vivida en los 90 había obligado a recurrir a formas alternativas del audiovisual para abaratar los costes de producción. Hacia finales de esa década la práctica totalidad de la producción y exhibición cinematográficas en Cuba estaban dominadas ya por el soporte digital. Con la excepción de las coproducciones con

---

<sup>1</sup> Si bien el cine de los 70 estuvo dominado por el socialrealismo y el “contenidismo”, la década siguiente vio un tímido resurgir de los experimentos autorreflexivos en la obra de Juan Carlos Tabío. Desde cortos, como *Dolly Back* (1986), hasta algunos de sus largometrajes más recientes, como es el caso de *Aunque estés tan lejos* (2003), la obra de Tabío ha mostrado un marcado interés por la representación del cine dentro del cine dentro de una estética fuertemente influenciada por la teoría dramaturgica de Bertolt Brecht (Juan-Navarro 2006).

España, el celuloide terminó por convertirse en una reliquia y los realizadores empezaron a experimentar con el vídeo, transformándolo pronto en su herramienta básica de trabajo (Venegas 2009: 37). Simultáneamente, una nueva generación de realizadores empezaba a luchar por abrirse camino. La Muestra de Nuevos Realizadores creada en 2001 sirvió de catalizador para este grupo de jóvenes cineastas. En su mayor parte se trataba de alumnos de las escuelas de cine y de arte que buscaban expresarse al margen de los cauces tradicionales. El sistema burocrático y endogámico del ICAIC lo convertían en un espacio no siempre atractivo para jóvenes que preferían producir de forma alternativa e independiente. Es en este contexto en el que surge la obra de Esteban Insausti.

Licenciado en Medios de comunicación audiovisual, en el Instituto Superior de Arte, Insausti es el representante más destacado (y también el mejor preparado) de esta nueva generación. Además de director, es el guionista, productor ejecutivo, fotógrafo y productor musical de la mayoría de sus trabajos. Ha realizado, además, posgrados en *marketing*, dramaturgia, estética y semiótica. Aunque desde sus inicios colaboró esporádicamente con el ICAIC siempre ha mantenido una admirable y difícil independencia respecto a los organismos institucionales del cine nacional, un cine que desde el Periodo Especial ha sobrevivido gracias al sistema de coproducciones con España (Hernández Morales 2007: 75).



Fotogramas de *Las manos y el ángel* (2002) y *La sed de mirar* (2004).  
Cortesía de Esteban Insausti.

El carácter experimental de la obra de Insausti puede apreciarse desde sus mismos orígenes. No parece casual que su primer trabajo, *Documentos* fuera un “Homenaje a Jean-Luc Godard”. Con su segundo corto, *Más de lo mismo* (2000), comienza sus colaboraciones esporádicas con el ICAIC y poco después participa en el largometraje independiente de Juan Carlos Cremata, *Nada* (2001), como director de la segunda unidad. *Las manos y el ángel* (2002), un nuevo corto, es un homenaje al músico de jazz cubano Emiliano Salvador, padre de Angélica Salvador, su esposa y editora habitual de sus trabajos. El documental mezcla seis formatos diferentes de vídeo y sonido con material de archivo. Su lenguaje vanguardista intenta ser la expresión visual de las atrevidas creaciones musicales de Salvador. Otro de sus cortos es de nuevo un homenaje a un artista experimental: *La sed de mirar* (2004) explora la obra de Jorge Herrera, el más arrebatado de los cámaras del cine cubano, conocido por sus experimentos con la fotografía de alto contraste y el manejo frenético de la cámara en mano en filmes como *La primera carga al machete* (1969) y *Lucía* (1969).



Fotogramas de *Luz roja* (2003). Cortesía de Esteban Insausti.

El reconocimiento internacional habría de llegarle finalmente en 2004 como consecuencia del estreno de su mediometraje de ficción *Luz roja*, incluido en la desigual trilogía *Tres veces dos* (2003). “Luz roja” explora la soledad y la incomunicación en un marco urbano, que si bien se identifica con La Habana, podría tener lugar en cualquier ciudad del mundo. Los rasgos nacionales (y nacionalistas) que habían sido la marca de identidad de casi todos los filmes cubanos están aquí ausentes. Por el contrario, el consabido tema de la identidad (nacional o individual) es cuestionado en *Luz roja*. Los protagonistas, un psiquiatra onanista que sólo se relaciona con dementes y una locutora ciega que dirige un

programa de autoayuda al que nadie parece prestar atención, devienen metáforas de un mal social cuya solución se revela en última instancia como imposible.

Pero es en su corto documental independiente, *Existen* (2005), donde mejor puede apreciarse lo que llamaría el metacine posnacional de Esteban Insausti. Producido por él mismo a través de su propia compañía (Sincover), al margen de los grandes organismos paraestatales del audiovisual (el ICAIC o el ICRT)<sup>2</sup>, *Existen* es un lúcido homenaje al cine de vanguardia. En este filme de 21 minutos, que combina metrajes filmados en Hi8, Betacam y mini-DV con material de archivo en 35 mm, Insausti entrevista en las calles y plazas públicas de La Habana a un grupo de locos notables. Lo que en un principio parece un estudio sobre la locura, acaba por convertirse en una insólita meditación sobre la Cuba contemporánea.

Su intención de homenajear la tradición del cine experimental cubano queda establecida en el paratexto de la dedicatoria del filme: “a Nicolás Guillén Landrián”. Guillén Landrián fue uno de los grandes documentalistas del cine iberoamericano y el más injustamente olvidado. Este sobrino “pródigo” del laureado poeta cubano Nicolás Guillén representa en gran medida el reverso del célebre Santiago Álvarez. Si Álvarez gozó no sólo del reconocimiento y la adulación en su patria, sino también en el exterior, Guillén Landrián quedó pronto fuera de circulación. Algunos dicen que no se le perdonó que en *Coffea Arábica* presentara

---

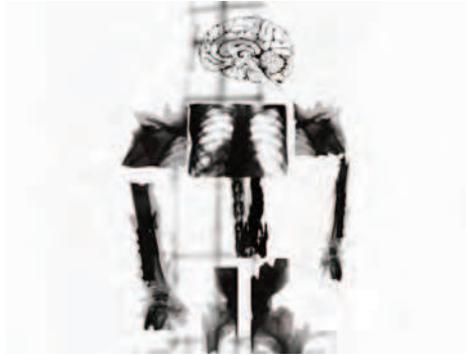
<sup>2</sup> Sobre la naturaleza independiente de sus filmes dentro del complejo marco de la producción cinematográfica en la Cuba actual, Insausti ha declarado: “Sincover es el grupo independiente con el que he realizado toda mi obra, o sea, se produce al margen de la institución, en régimen de cooperativa; como son los casos de *Luz roja* (tercera historia del largometraje *Tres veces dos*), o de manera absolutamente independiente. La complejidad del asunto radica en que nadie tiene acceso real, personal o jurídico a certámenes de carácter gubernamental como son Ibermedia, por ejemplo, mucho menos a la distribución de estos contenidos audiovisuales y así, hasta la distribución. En este instante Sincover aparece en los créditos como co-productor del proyecto de ficción *Larga Distancia*, a la vez que se legalizó como registro de marcas y patentes en la isla, pero hasta ahí. El absurdo institucional es tal, que para que en mi propio país me reconozcan en términos jurídicos como productor tendría que pertenecer a una institución española, EGEDA, que es el «extraño» y poco comentado caso de 5ta Avenida. Como sabes la tecnología democratizó las formas de realización y producción, pero otra cosa es el acceso a los fondos de financiamiento, distribución o la exhibición final de un producto en cualquier medio, donde el estado es quien decide, y este poder continúa en manos de unos pocos” (Juan-Navarro 2012).

al Comandante al compás de la canción de los Beatles, “The Fool on the Hill” (“El loco de la colina”). Por supuesto, las razones de su ostracismo fueron mucho más complejas, pero lo cierto es que su obra fue censurada y el propio cineasta, tras más de dos décadas de cárcel, psiquiátricos y todo tipo de vejaciones, tuvo que abandonar el país<sup>3</sup>. Dejó un legado de 18 documentales que según Paulo Antonio Paranaguá representan “la obra más insólita e irreverente jamás realizada en la isla” (316), unos documentales que a comienzos del siglo XXI empezaron a ser rescatados por los jóvenes realizadores cubanos<sup>4</sup>.

Pero la dedicatoria es, como todo el documental de Insausti (y como toda la obra de Guillén Landrián), ambivalente. En Guillén Landrián ve Insausti una fuente de inspiración estética, pero también un motivo de reflexión sobre la lucidez y/en la locura. *Existen* habla de tipos marginales, como marginal fue en lo personal y lo artístico Guillén Landrián. Habla de locos, como de loco fue tachado el sobrino de Nicolás Guillén. Pero también habla de algo mucho más importante (o por lo menos de mayor alcance): la posibilidad de recurrir al arte como desafío, de apropiarse del discurso oficial y de convertirlo en objeto de parodia. Y es que *Existen* se revela como la antítesis del cine de propaganda que dominó durante décadas la producción del ICAIC. No hay aquí discursos teledirigidos ni pretensiones didascálicas. El filme de Insausti socava la continuidad y fluidez del medio cinematográfico, cuya hermenéutica se sugiere ambigua y contingente, difiriendo cualquier atisbo de clausura al acto de la recepción mediante una obra que sólo sugiere caminos, sin llegar nunca a imponerlos.

<sup>3</sup> La odisea personal de Guillén Landrián ha sido descrita en detalle por Manuel Zayas en varios artículos (véase, por ejemplo, “Nicolás Guillén Landrián: muerte y resurrección” [2010]), así como en su correspondencia personal publicada por *Encuentro en la red* (29 de julio de 2005). Para un estudio detallado del documental *Coffea Arabiga* dentro de su contexto histórico y cinematográfico, véase el ensayo de Alberto Elena (2006). Elena desmonta el mito del anti-castrismo militante del cineasta, sin dejar por ello de subrayar la incompatibilidad de su estética cinematográfica con el contexto político en que vivía Cuba a finales de los 60.

<sup>4</sup> Esteban Insausti jugó, de hecho, un papel crucial en la popularización del cine de Guillén Landrián entre los jóvenes realizadores: “Fui uno de los artífices junto a Jorge Luis Sánchez de exhibir de manera pública la obra de Nicolás Guillén Landrián, autor que ya conocía desde mis primeros años de estudios en el Instituto Superior de Arte, como una manera de hacer justicia a un verdadero vanguardista de la escuela cubana del documental, y que, desafortunadamente, continúa siendo un perfecto desconocido para la gran audiencia de su país” (Juan-Navarro 2012).



Cartel anunciador y fotogramas de *Existen* (2005).  
Cortesía de Esteban Insausti.

El eje organizador del documental lo forman, en primera instancia, las entrevistas con psicóticos que Insausti fue encontrando en las calles de La Habana. Con una cámara al hombro se desplazó en bicicleta por la ciudad. Cuando daba con un tipo “interesante”, entablaba conversación y, una vez establecida cierta confianza, filmaba las entrevistas (Stock 2009: 208). La completa espontaneidad del método se refleja claramente en el resultado. En primerísimos planos los dementes entrevistados comparten su visión de Cuba y del mundo, sus esperanzas y sus derrotas. No hay un narrador omnisciente o ningún otro tipo de

hilo conductor o mediador; sólo las entrevistas que son constantemente interrumpidas por un sinfín de datos e imágenes, a veces subliminales y aparentemente aleatorias. De entre el abundante material acumulado, el cineasta fue detectando extraños patrones que parecían surgir también espontáneamente: “detrás de sus caóticas respuestas y su extraña lógica –admite Insausti en una entrevista– había siempre cierto grado de coherencia” (Stock 2009: 208-209).

Un segundo eje estructural actúa de contrapunto a las entrevistas y comunica lo que podríamos llamar la versión “oficial” y supuestamente racional de la realidad, pero que finalmente se revela como absurda e igualmente delirante: lo forman en su mayor parte fragmentos de la revista de actualidades NotiCuba, un noticiero de propaganda gubernamental que sería absorbido por el ICAIC. En todos los casos, este *found footage* o “metraje encontrado”, sí tiene un narrador omnisciente que dirige la respuesta del espectador dentro de los patrones didácticos del cine de propaganda. El contrapunteo temático (y sus connotaciones ideológicas) es algo que quizá no resulte obvio a primera vista, debido al ritmo frenético de la cinta, pero que va surgiendo claramente después de sucesivos visionados. El documental se abre con un reportaje de NotiCuba sobre una exposición de arte, ciencia y cultura soviéticas en La Habana de 1959, en un momento en el que, si bien se marcaban las distancias, se empezaba a vislumbrar una relación cada vez más estrecha con los países del COMECON. A continuación, Manuel, uno de los “locos” que más reaparece en el filme, propone una serie de soluciones para escapar de la crisis que ha venido arrastrando el país desde el Periodo Especial. La receta incluye recaudar fondos y establecer convenios con todos los países, menos con Rusia, “hasta que ésta no vuelva a ser la Unión Soviética”. Al tener el espectador una perspectiva distanciada, se da cuenta de que lo demencial de la propuesta de Manuel palidece en comparación con la risible visión de la Unión Soviética como utopía tecnológica y sociedad del bienestar que había presentado segundos antes el reportaje de NotiCuba. A fin y al cabo el Periodo Especial no fue sino el resultado del hundimiento de esa utopía, con el consiguiente abandono a su suerte de la economía cubana que hasta entonces había dependido de la ayuda soviética.



*Existen* (2005). Primera feria soviética en La Habana (NotiCuba, 1959) y entrevista con Manuel. Cortesía de Esteban Insausti.

Este mismo patrón habrá de repetirse a lo largo de toda la cinta. Por razones de tiempo me limitaré a comentar esquemáticamente algunos de ellos: un nuevo reportaje de NotiCuba plagado de cifras y datos sobre las excelencias de la cría de cerdos en una empresa citrícola da lugar a una digresión de Manuel, que se lamenta de la creciente ausencia de jamón en las croquetas de la cafetería, un problema que, afirma con total seriedad, “hay que resolver cuanto antes”. La cinta retoma el triunfalista reportaje de NotiCuba que termina con el consabido lema: “¡Adelante cubanos, la Victoria es nuestra!”. Poco después, el propio Manuel, al que le falta media dentadura, se pregunta: “¿Por qué estás triste? ¿Por qué estás melancólico? Si lo mejor, lo mejor en la vida, en la vida cubana, lo mejor es estar alegre.” El contrapunto, de nuevo, lo ofrece otro reportaje de NotiCuba que presenta imágenes del carnaval de La Habana poco después del triunfo de la Revolución. Entre el público asistente se encuentra el Líder Máximo. “Hay que estar alegre”, sentencia Manuel tapándose la boca para no mostrar su sonrisa desdentada. En un tercer reportaje del Noticiero el locutor comenta exaltado los detalles del proyecto de construcción de un rascacielos de 50 pisos en “Alturas de Alamar”. El edificio, por supuesto, no se construyó nunca, pero como si el documental anticipara la reacción incrédula del espectador, un rótulo anuncia que “Roma no se construyó en un día”. Lo importante en el contexto del filme es, de nuevo, la superposición de imágenes de proyectos grandiosos avalados por un discurso oficial grandilocuente y racionalista con una realidad contemporánea descrita en términos de descomposición y ruina, una realidad poblada por seres como el siguiente de los entrevistados que, si bien no construye rascacielos, es capaz de deletrear el alfabeto al revés a una velocidad vertiginosa

y de ofrecer la más fantástica definición de la cubanía: “Ser cubano es completamente la parte posterior de lo que es la cuarta tercera novena de las causas ideológicas que tienen que ver con la procesión de la parte tercera de la intensificación de la naturaleza”.



*Existen* (2005). Entrevista e imágenes del carnaval de La Habana (NotiCuba, 1959) presidido por Fidel Castro.

Cortesía de Esteban Insausti y la Cinemateca Cubana.

*Existen* deconstruye los mitos nacionales propagados durante más de 50 años por una retórica oficial imbuida de una visión teleológica de la historia nacional que empezó a naufragar hace dos décadas. Esta versión oficial de la identidad y el destino de Cuba se valió del audiovisual (los noticieros, los documentales y el cine de ficción) en una vasta campaña propagandística que tuvo un gran impacto nacional e internacional. Las nuevas generaciones de realizadores, como Insausti, o bien se distancian de ese proyecto insostenible, o bien lo someten a una implacable revisión.

Dentro de las estrategias metaficcionales propias del cine de vanguardia, Insausti recurre a múltiples modalidades de la “transtextualidad” que Genette define como “todo lo que pone a un texto en una relación manifiesta o secreta con otros textos” (1982: 7). Desde la paratextualidad inherente a la dedicatoria que abre el documental a la metatextualidad que opone su filme a los modelos retóricos que dominaron una gran parte del audiovisual cubano desde el Quinquenio Gris, pasando por la intertextualidad en forma (1) de cita (inserción de metrajés de noticieros, anuncios publicitarios, o simples imágenes de archivo), o (2) de alusión (referencia, entre otras, a las estrategias deconstructivas del cine de propaganda en la obra de Nicolás Guillén Landrián).

Pero lo que más llama la atención es la extraña correspondencia entre el bombardeo de cifras de los noticieros y el bombardeo de información caótica de los entrevistados. Aunque a simple vista pueda parecer aleatorio, el montaje general del filme responde en términos generales a una alternancia entre la grandiosa y edulcorada versión oficial de la historia que transmiten los noticieros y la desoladora y alucinada visión marginal de los locos. El carácter aparentemente fortuito de las técnicas del collage y el “metraje encontrado” hace que esta oposición, que conlleva una lectura política, haya pasado desapercibida entre los críticos (incluidos sus lectores más atentos como Ann Marie Stock). Según Stock, Insausti renuncia a tomar partido en el filme (2009: 211); pero si su carga política no se hace explícita en el propio texto eso no significa que no sea lo suficientemente obvia como para que el espectador medianamente inteligente sea capaz de atar cabos.

En esto sigue Insausti la “dialéctica del espectador” de Tomás Gutiérrez Alea<sup>5</sup>. A la manera del teatro épico brechtiano (que tanto influyera en las teorías de Alea), las tesis y antítesis, que se suceden vertiginosamente en el cortometraje, sólo pueden encontrar una síntesis en el espectador. En el breve espacio del corto sería absurdo explorar las causas de la debacle, de esa demencia en la que habitan los personajes del filme y la sociedad cubana en general. Tampoco parece relevante apuntar soluciones. De hacerlo se caería en la retórica moralista y doctrinaria del cine de propaganda, que es sistemáticamente deslegitimado en el filme. Se limita, en cambio, a mostrar un contraste brutal entre el sueño de la utopía originaria y la pesadilla de la distopía actual. Y lo hace poniendo en primer plano la manipulación y el artificio, usando el montaje sin ocultar la sutura, revelándola constantemente, subrayando la heterogeneidad de los múltiples materiales reciclados, su artificio, de modo que el espectador sea consciente de que tanto la realidad histórica como su representación son construcciones sociales y que, como tales, pueden (y a menudo deben) cambiarse.

---

<sup>5</sup> El propio Insausti ha reconocido la influencia de los textos de Gutiérrez Alea: “La *Dialéctica del espectador* fue uno de los textos de Titón que más estudié en los años del I.S.A. Fue incluso uno de los documentos que más revisité en el momento de prepararme para optar por la carrera de Dirección. La lucidez de Titón no envejece” (Juan-Navarro 2012).

## BIBLIOGRAFÍA

- ELENA, Alberto (2006): “De incierta manera: *Coffea Arábica* (Nicolás Guillén Landrián, 1969)”, en Amiot, Julie / Berthier, Nancy (eds.): *Cinéma et Révolution cubaine*. Lyon: Université Lyon 2-GRIMH, 69-78.
- HERNÁNDEZ MORALES, Sergio Luis (2007): *Cine cubano: el camino de las coproducciones*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela / Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2006): “Brecht en La Habana: autorreferencialidad, desfamiliarización y cine dentro del cine en la obra de Juan Carlos Tabío”, en Hernández, Sandra (ed.): *Le cinéma cubain: identité et regards de l'intérieur*. Nantes: Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité - Université de Nantes, 125-135.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2012): “Entrevista con Esteban Insausti”, 09.06, inédita.
- GENETTE, Genette (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1982): *Dialéctica del espectador*. La Habana: Cuadernos de la Revista Unión.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003): “*Coffea Arábica*”, en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 316-318.
- STOCK, Ann Marie (2009): *On Location in Cuba: Street Filmmaking during Times of Transition*. Chapel Hill: The University of North Carolina.
- VENEGAS, Cristina (2009): “Filmmaking with Foreigners”, en Hernández-Reguant, Ariana (ed.): *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*. New Palgrave Macmillan, 37-50.
- ZAYAS, Manuel (2010): “Nicolás Guillén Landrián: muerte y resurrección”, en *Cinemas d'Amérique latine*, 18, 121-135.

**FILMOGRAFÍA**

CREMATA, Juan Carlos (2001): *Nada*.

GUILLÉN LANDRIÁN, Nicolás (1968): *Coffea Arábica*.

HERRERA, Jorge (1969): *La primera carga al machete*.

— (1969): *Lucía*.

INSAUSTI, Esteban (1997): *Documentos, Homenaje a Jean-Luc Godard*.

— (2000): *Más de lo mismo*.

— (2002): *Las manos y el ángel*.

— (2003): “Luz roja.” *En Tres veces dos*.

— (2004): *La sed de mirar*.

— (2005): *Existen*.

— (2009): *Larga distancia*.

NOTICUBA (1959).

TABÍO, Juan Carlos (1986): *Dolly Back*.

— (2003): *Aunque estés tan lejos*.