

Miguel Alfonso Bouhaben
Universidad Complutense de Madrid

Santiago Álvarez y el cine-ensayo

Santiago Álvarez and the essay-film

Resumen

En el presente artículo, se pretende mostrar la relación problemática entre el cine de Santiago Álvarez y los principios sustantivos del cine-ensayo. Los teóricos del cine-ensayo definen como caracteres específicos de este género a la expresión del pensamiento racional, la escritura de la subjetividad y la utilización de material audiovisual heterogéneo. Si bien es verdad que el cineasta cubano hace uso de estas estrategias, también es cierto que las pone en crisis y las resignifica; de esta forma, aporta una nueva perspectiva en la cual las tácticas de enunciación de lo común —de un yo colectivo— y de un pensamiento sensible, no sólo racional, permiten un ensanchamiento y una reconceptualización de la noción de cine-ensayo. Al hilo del desarrollo teórico y analítico que planteamos, tendremos en cuenta las mutuas relaciones que se establecen entre los dispositivos estéticos y narrativos, y las formas de acción política en la obra del cineasta cubano.

Abstract

This article intends to show the problematic relationship between Santiago Álvarez's filmmaking and the substantive principles of essay-film. The essay-film theorists define the following specific characteristics of the genre: expression of rational thinking, writing of subjectivity and use of heterogeneous audiovisual material. While it is true that the Cuban filmmaker uses these strategies, it is also true that he puts them in crisis and grants them new meaning, thus providing a new perspective according to which the enunciation of the ordinary —of a collective self-thinking— and of a sensible —not only rational— thought, allows a widening and a reconceptualization of the notion of essay-film. For this, the theoretical and analytical development that we are proposing takes into account the interrelationships that exist between the aesthetic and narrative devices, and the forms of political action in this Cuban filmmaker's work.

Palabras clave

Santiago Álvarez
Cine-ensayo
Estética y política

Key words

Santiago Álvarez
Essay-film
Aesthetics and politics

Miguel Alfonso Bouhaben (UCM)

Recibido 28-03-2014. Aceptado 24-07-2014

Revista TOMA UNO (Nº 3): Páginas 145-161, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Introducción: el cine-ensayo

La noción de cine-ensayo está cobrando una innegable fuerza en el ámbito de los estudios audiovisuales. Ello se debe a la proliferación de nuevas formas de narrar, con imágenes ligadas a la reflexión, el razonamiento y la argumentación política, cultural, filosófica o sentimental, que no son clasificables en ninguno de los departamentos estancos que ha ido configurando el saber teórico sobre el cine. Esta falta de un lugar en el cual localizar algunas formas cinematográficas híbridas, conceptuales y al margen de los géneros, ha potenciado la necesidad de adoptar el concepto de cine-ensayo siguiendo la estela taxonómica de los géneros literarios.

Aunque esta noción ha ido adquiriendo mayor interés por parte de la comunidad científica en las últimas décadas, hay que indicar que no es nueva. O, por lo menos, algunas de las cualidades distintivas que demarcan y limitan su territorio, como es el caso de la idea, recurrente en todos los textos teóricos sobre la cuestión, de mostrar el pensamiento a través de un uso creativo de la materia audiovisual, tienen antecedentes en las prácticas teóricas de Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov, Hans Richter y Jean Epstein. La teoría del montaje intelectual de Sergei Eisenstein, que el director ruso practica en *Octubre* (Eisenstein, 1928), lleva el conflicto, idea-fuerza de todas sus teorías del montaje, al nivel de las ideas; de esta forma, se posibilita un uso reflexivo, mental y filosófico de las imágenes: “El montaje intelectual no es un montaje de sonidos armónicos, sino de sonidos y armonías de una especie intelectual” (Eisenstein, 1958: 87).

Por su parte, la teoría del cine-ojo de Dziga Vertov, ejercitada en films como *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929), funciona como una especie de máquina filosófica que ordena las ideas y los pensamientos por medio de relaciones audiovisuales interválicas: “Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte) del movimiento. Son ellos los que arrastran el material hacia su desenlace cinético” (Vertov, 2011: 198). Hans Richter, uno de los pioneros del cine como práctica de escenificación de los contenidos intelectuales, considera que “uno no puede confiar en fotografiar simplemente el objeto a representar como en el caso de una simple película documental, sino que, con los medios que sea, hay que intentar mostrar la idea del asunto” (Richter, 2007: 187). Jean Epstein, a su vez, formuló las posibilidades que tenía el cine de funcionar como un artefacto inteligente, como un ingenio filosófico capaz de capturar y combinar de manera novedosa y genial imágenes y sonidos, como “una especie de cerebro mecánico” (Epstein, 1974: 330).

Estas teorías cinematográficas de principios del siglo XX ponían de manifiesto, en muchos casos, las posibles relaciones de dos ámbitos en principio irreconciliables: el documental —con su pretensión de captar de manera objetiva la realidad— y la vanguardia —más ligada a la expresión intuitiva, experimental y no racional— (Catalá, 205: 116). De esta síntesis entre el registro objetivo y la expresividad subjetiva, surgirá el cine-ensayo. Sin embargo, hay que apuntar que todas estas teorías y prácticas de las décadas de los veinte, treinta y cuarenta, aunque trazan un camino de investigación intelectual con medios fílmicos según algunos investigadores como Phillip Lopate (2007), no pueden considerarse cine-ensayo, ya que falta un elemento clave: la voz autoral. Para Lopate, el cine-ensayo no es posible sólo con el uso de imágenes, ya que es imprescindible que éstas vayan acompañadas de un texto escrito, ya sea en forma de intertítulo o a través de la voz en off interrogadora, irónica y pensativa que rompe con la linealidad de la llamada *Voice of God* de los documentales clásicos (Lopate, 2007:68). Así, entre la imagen y el texto se crea un circuito de interconexiones, asociaciones o disonancias que elaboran una forma de pensamiento.

A finales de la década de los cuarenta, concretamente en 1948, Alexandre Astruc publica el que, para muchos, es el texto fundacional de la teoría del cine-ensayo. Nos referimos a “El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”, publicado en la revista *L'Écran Français*. La tesis general de Astruc, siguiendo la línea de Jean Epstein y de Eisenstein, plantea las posibilidades con las que cuenta el artista cinematográfico para “expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea” (Astruc, 1998: 221); de este modo, se abre un territorio ignoto adonde es posible hacer psicología, metafísica, política o sociología con imágenes. Esta idea no es nueva,

ya hemos mostrado los antecedentes. Sin embargo, avanza un paso más en la determinación de la noción de cine-ensayo, en la medida en que su reflexión introduce el carácter decisivo que tiene la perspectiva autoral, según la cual la posición de la cámara, la puesta en escena o los gestos de los actores son elementos configurados por una escritura subjetiva: “El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica” (Astruc, 1998: 224).

Aun así, todavía queda un escalón más en la definición del cine-ensayo, pues, aunque Astruc determina las posibilidades del cinematógrafo, en 1948 todavía no existía ningún texto audiovisual que cumpliera con las dos exigencias del cine-ensayo: la expresión del pensamiento y la escritura subjetiva. Tenemos que esperar a 1958, momento en el que André Bazin escribe una crítica sobre *Lettre de Sibérie en France-Observateur* (Marker, 1958); en este texto, el autor anticipa la forma del cine-ensayo. En esa época, el modelo del cine directo y del *cinéma vérité* había eliminado el comentario en off debido a su función ideológica y autoritaria, es decir, atendiendo al modo en que se tergiversaban los hechos filmados. En el punto de mira estaba el modelo expositivo practicado en los inicios del documental por Robert Flaherty y John Grierson, cuya pieza fundamental era el comentario de la *Voice of God*, que se alojaba como fuera del mundo (Nichols, 2001: 68). El modelo observacional del cine directo y el *cinéma vérité*, sin embargo, prescindían de la música, los comentarios, las entrevistas o las reconstrucciones y pretendían mostrar los hechos tal cual eran permitiendo que los materiales documentales hablasen por sí solos (Nichols, 2001: 73).

En este clima, Chris Marker vuelve a hacer uso del comentario, pero sin la simulada objetividad del modelo expositivo. Según Bazin, la película de Marker hace uso de una banda de sonido que tiene una voz ensayística y autoral asociada de manera creativa —obviar, así, la función dominante que tenía en el modelo expositivo— con las imágenes: “el elemento primordial es la belleza sonora y es desde ella de donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo” (Bazin, 2000: 36). Tenemos, así, la tercera cualidad del cine-ensayo: la mezcla de heterogeneidades visuales y sonoras que componen una nueva forma expresiva, esto es, una hibridación creativa de las materias expresivas.

Sobre estas tres cualidades —expresión del pensamiento, escritura de la subjetividad y montaje de materiales heterogéneos— se van a apoyar las constelaciones teóricas que, a partir de la década de los noventa, tratarán la problemática definición del cine-ensayo. Respecto a la función del cine como expresión del pensamiento, Lopate continúa la línea de Richter, Epstein y Astruc; en consecuencia, entiende que el discurso racional predomina en el cine-ensayo, en tanto “el texto tiene que representar el intento de trazar una línea de discurso razonado sobre un problema” (Lopate, 2007: 68). Otros autores entienden que el carácter reflexivo y ensayístico ha sido posible gracias a un cansancio de la imagen que permite volver a mirarla afrontándola desde una distancia crítica; tal práctica se encuentra ejemplificada en el cine de material encontrado o cine *found footage* y en el *remake* (Weinrichter, 2007: 40). Josep María Catalá reincide en la cuestión cuando afirma que el film-ensayo es “una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (Catalá, 2005: 129).

Ahora bien, habría que tratar la posibilidad de que el cine-ensayo no sólo fuese una reflexión racional, sino también sentimental o política. En cuanto a la escritura de la subjetividad, los teóricos del cine-ensayo estudian los modos de autoexpresión de cineastas como Marker, Godard, Mekas o Farocki aludiendo continuamente al padre del ensayo literario: Michel de Montaigne. Chista Blümlinger afirma que el cine-ensayista “se somete constantemente a la autoexperimentación para inscribir su yo en sus reflexiones” (Blümlinger, 2007: 54), mientras que Lopate abunda en la idea de que esta forma de expresión debe representar una “voz única” (Lopate, 2007: 68). En este punto, habría que reflexionar sobre la posibilidad de configurar un yo plural, una subjetividad colectiva y comunitaria. Finalmente, en lo que al montaje de heterogeneidades se refiere, esto es, a las conexiones o desconexiones entre el oído y el ojo, los autores defienden el montaje entre las imágenes y los sonidos como elementos nucleares que permiten

un circuito de imágenes y una narración no lineal (Blümlinger, 2007: 57), una asociación entre una voz autointerrogadora y su equivalente visual (Lopate, 2007: 68) o una ruptura diferencial entre la imagen y el sonido (Deleuze, 1996: 240). Sobre esta cuestión, habría que valorar cómo estos modos de producción están ligados al contexto político y a las posibilidades técnicas.

La reflexión contemporánea sobre el cine-ensayo también se ha centrado en dos cuestiones fundamentales para su categorización: la primera de ellas es el carácter agenérico y libre del cine-ensayo, que “debe inventar cada vez su propia forma” (Bergala, 2000: 14) y que “lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social” (Alter, 1996: 171). La segunda se refiere al carácter no lineal del relato, que reúne los materiales de modo ajeno a la lógica causal del cine documental y de ficción, y se adhiere a un modo de narrar los hechos con rupturas, disgresiones y disociaciones. Pues, como afirma Alain Badiou, sólo se piensa con rupturas, con síntesis disyuntivas y con relaciones paradójicas (2004: 28).

El cine urgente de Santiago Álvarez

En este artículo, pretendemos escudriñar las mutuas relaciones existentes entre las formas estéticas, intelectuales y políticas en el cine de Santiago Álvarez con la intención de evaluar el modo en que éstas renuevan la noción de cine-ensayo. La obra del cineasta cubano se caracteriza por una profunda experimentación formal y conceptual, que tiene su genealogía en las transformaciones sociales acontecidas en Cuba en plena efervescencia revolucionaria.

El cambio social producido por la revolución cubana fomenta sin duda la experimentación vanguardista. De hecho, revolución y vanguardia artística son modos de producción y prácticas emparentadas cuyo objetivo común es la desviación respecto de los dispositivos de ordenamiento y regulación dominantes, tanto a nivel de organización socioeconómica como a nivel de estructuras y formas de expresión artística. Sin embargo, es necesario señalar un matiz clave: las vanguardias europeas arrastran todavía cierta ideología burguesa, mientras que el cine de Álvarez se “puebla con nuevos héroes” (Reyes, 2008: 102). Así, la experimentación estética de Santiago Álvarez se construye de forma política porque, al igual que la revolución cubana, su apuesta audiovisual se localiza en una posición de disenso estético y político respecto a las formas hegemónicas del poder político del capitalismo globalizado abanderado por Estados Unidos. Para él —y en esto sigue una larga tradición iniciada por Ricotto Canudo— el cine tiene que ser a la vez arte y ciencia (Canudo, 1998: 16). Si el cine es capaz de apropiarse de las ideas novedosas en los ámbitos de la política y de la estética, entonces será mucho más rico en matices. La relación entre lo político y lo estético alcanza, en su propuesta fílmica, una solidez que requiere ser evaluada y que nosotros valoraremos en su vinculación con las coordenadas de las teorías sobre el cine-ensayo.

El propio Santiago Álvarez define su cine bajo la nomenclatura de “Cine Urgente” e ironiza con la idea de que esto se debe a que nació en una ambulancia: “Siempre he dicho que yo he hecho un cine que llamo Cine Urgente porque nació en una ambulancia y mucha gente no sabe ese detalle” (Rodríguez, 2009). Es decir, nace de una extrema necesidad, de una falta de medios que impone trabas a la expresión artística. Es cierto que las limitaciones, en muchos casos, alimentan el nacimiento de nuevas formas expresivas, ya sean limitaciones perceptivas —como en el caso de Stan Brakhage, quien, a causa de su problema visual, encontró un modo de expresión en el cual la limitación se convierte en aliado (Brakhage, 2004: 17)— o limitaciones comerciales —como el ejercicio de montaje que Godard lleva a cabo en *A bout du souffle* (1959), nacido de una limitación temporal impuesta por la productora (Godard, 1981: 58)—. En Álvarez, la limitación es económica. A causa de la carencia de recursos materiales y tecnológicos, el cineasta recurre al uso de fotografías de revistas para componer algunos de sus films más arriesgados e innovadores.

La necesidad me obligó a utilizar fotos fijas. A partir de lo que hice en *Now* es que me di cuenta que la foto fija puede ser animada espléndidamente, funcionalmente, en una mesa de animación y tener el mismo impacto o el mismo propósito que una secuencia filmada en vivo. (Álvarez y Jacob, 1983: 92)

De esa urgencia ha conformado su fuerza narrativa y estilística, así como su modo espontáneo, fresco e imprevisto. Ahora bien, la necesidad implícita al cine urgente no sólo tiene implicaciones en el campo de la expresión artística, sino que también es parte consustancial de una urgencia histórica. En la realización del documental *Hasta la victoria siempre* (Álvarez, 1965), con motivo de la muerte del Che Guevara, este director se encontró ante un problema logístico al no disponer de material; debido a ello, tuvo que recurrir a las fotografías de su campaña en Bolivia y a algunos discursos televisivos e imágenes de periódicos para elaborar el film en tan sólo 48 horas, ya que debía ser exhibido en un acto en el que Fidel Castro anunciaba su desaparición (Mozón, 2011: 204). De este modo, el cine urgente de Álvarez no sólo abre una senda a nuevas formas estéticas y narrativas, sino que también supone un modo de vivir y habitar en la trinchera de lo político. Miguel Orodea llega a afirmar que “el único criterio dominante constante de su cine es el apoyo a la Revolución y la ofensiva antiimperialista” (Orodea, 1980: 82).

En la siguiente sección, analizaremos de qué modo las formas estéticas y políticas del cine de Álvarez pueden ampliar y enriquecer las cualidades distintivas que hemos definido para el cine-ensayo, esto es, la expresión del pensamiento, la escritura de la subjetividad y el ordenamiento heteróclito de los materiales.

La expresión del pensamiento racional y sensible

Un ejemplo de proceso mental en lo audiovisual puede encontrarse en *Now* (Álvarez, 1965). En esta película, el cineasta cubano devela los modos de producción intelectual: “Por el camino de *Now* van varias cosas pues no es solamente la música, sino, además, se trata de la retrospectiva mental de momentos de mi vida cuando vivía en los Estados Unidos y trabajaba de lavaplatos” (Rodríguez, 2009). Hay, por tanto, una marca, una huella de la memoria y del universo mental de Álvarez que se aloja en el texto audiovisual; algo que, como hemos señalado, es uno de los caracteres del cine-ensayo: mostrar un proceso del pensamiento, una panorámica cartográfica de la mente, una idea.

Ahora bien, las ideas no pueden ser fotografiadas ni filmadas; por el contrario, hay que buscar estrategias audiovisuales para mostrarlas. Mediante los movimientos de cámara, por ejemplo, las materias expresivas del cine pueden alumbrar ideas. En las figuras 1 y 2, contemplamos una táctica recurrente en el cine de Santiago Álvarez, que consiste en filmar material fotográfico haciendo de la cámara un artefacto auscultador. En este sentido, mover la cámara, realizar barridos o *zooms*, implica escribir y mostrar una idea: es un acto puramente demostrativo. Álvarez juega con el encuadre dentro del espacio de la fotografía, en el que nos muestra a un policía. A continuación, va modificando el encuadre: lo abre al espacio del fuera de campo para transformarlo en campo mediante un movimiento panorámico que nos revela el pie del policía pisando la cabeza de un joven afroamericano. Como asegura Betina A. Guindi:

El film juega con la variabilidad del campo/fuera-campo en la exposición de imágenes, otorgando a las fotografías el movimiento del que carecen. En algunos casos, como el ejemplo que se puede observar aquí, en primer lugar se muestra un campo de mayor dimensión en el que se ve la escena en general para luego recortar la imagen a un plano detalle en el que se logra mayor expresividad. (2014: párr. 21)



Figura 1



Figura 2

A la hora de interpretar una imagen, es fundamental hacerse cargo del contexto de su producción. Álvarez extrae las imágenes de periódicos —las aísla de su lugar natural y de su circunstancia expositiva— para volverlas a mirar de otra forma. Esa otra forma de mirar se ejerce de una manera simple, con un sencillo movimiento descendente y vertical de la cámara que sirve para criticar los modos de opresión de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos de los sesenta. Este gesto está teñido de una coloración ensayística, pues hace de la imagen un objeto que sirve para trabajar un concepto. Se trata de proponer una relectura de la imagen, una resignificación de segundo grado que funciona intelectualmente y supone una puesta en escena de esa trayectoria mental, de ese paisaje cerebral, que implica una liberación de la necesidad de “filmar los fenómenos externos” (Weinrichter, 2004: 92) para recapturar el material de cualquier lugar.

Podemos encontrar otro ejemplo de expresión intelectual en las inquietantes imágenes finales de *79 primaveras* (Álvarez, 1969). La figura 3 pertenece a un fotograma de este film que narra la vida de los habitantes de Vietnam durante los ataques del ejército estadounidense. Al final de la película, durante los bombardeos, las imágenes se descarrilan literalmente de su lugar; allí, vemos cómo emergen los fotogramas de la película en un acto metafílmico con resonancias de una escena de *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929), donde se muestra también el propio cuerpo del film. “Ningún documental le ha dado vuelta a la dimensión metafórica como si fuera un guante, apuntando hacia el propio cuerpo fílmico, como *79 primaveras*, cuya implosión final exhibe las entrañas de la película” (Paranaguá, 2003:47).



Figura 3

¿Qué pretende Álvarez al mostrar la materia de los fotogramas? Sencillamente, que el propio cuerpo de la película sufra también el ataque, se disloque, tiemble y salga de sus goznes. Es una manera de mostrar una posición política: el imperialismo estadounidense arrasa con toda acción política contraria a sus intereses y el film se mimetiza con los bombardeos para dar una mayor impresión de realismo. Es también un modo de revelar otras imágenes posibles de Vietnam, aparte de la versión oficial del cine de Hollywood. Jean-Luc Godard, admirador de la obra del cineasta cubano, a quien dedica un capítulo de sus monumentales *Histoire(s) du cinéma* (Godard, 1988-1998), compara la visión de Stanley Kubrick sobre la guerra de Vietnam, visión preciosista, exuberante y bella, con las imágenes de Álvarez que, sin ser tan perfectas, muestran la fragilidad de la guerra a través de la fragilidad de la película. Álvarez apunta a una posición crítica contra esta barbarie del hombre contra el hombre; su odio a la guerra le lleva a eliminar sus propias imágenes.

Kubrick, en su filme, puede odiar las razones de los norteamericanos, pero saca provecho estético de la guerra. Santiago Álvarez odia la guerra y lo muestra: infringiendo a las imágenes de guerra todo tipo de procedimientos para destruir los fotogramas y extraer de las imágenes todo el poder de disfrute que puedan proporcionar. (Gardnier, 2006)

Así, tanto el movimiento de cámara como el tratamiento de la imagen pueden ser procedimientos intelectuales y rasgos del pensamiento para componer una forma estética, política, resistente y contrainformativa que aporta una crítica hacia el poder hegemónico de Estados Unidos.

Pero, en contra de lo que afirma Lopate, quien considera que el discurso del pensamiento tiene que ser racional, en estas y otras imágenes vemos que el juicio racional va de la mano de una sensibilidad política. Para María Luisa Ortega:

El cine de Santiago Álvarez nos sitúa en el corazón de la lucha revolucionaria contra el imperialismo y la injusticia en Cuba y en cualquier otra latitud (Vietnam, Laos, Estados Unidos...) y lo hace con un estilo fílmico, escriptovisual y sonoro (porque la palabra escrita, la imagen y el sonido, en todas sus acepciones, funcionan en su obra en paridad) que podría enunciarse como la invasión a un tiempo de los sentidos y la razón. (2008: 81)

Así, el entrelazado discursivo de las ideas no se ejerce en exclusiva desde la facultad del entendimiento, sino también desde la sensibilidad. En el cine de Álvarez, la emoción dialoga con el silogismo. De hecho, él mismo afirma que en sus films “reelabora mentalmente, sentimentalmente” (Castillo y Hadad, 1999: 34) con la finalidad de que los espectadores hagan lo mismo. “Apuesta en definitiva por un activar la reflexión del espectador, en pos de conformar conciencias críticas (que distingan entre lo representado y la representación) [...] Este proceso desalienador permitiría “restituir la experiencia” [...] una experiencia histórica” (Russo, 2009: 1).

La escritura del yo personal y colectivo

Las experiencias vitales, por tanto, son parte esencial en la configuración de su compromiso estético y político. Cuando trabajaba de lavaplatos, Álvarez vivió ciertas experiencias en EEUU que después elaboró en *Now*; además, su experiencia juvenil como clasificador musical en la emisora CMQ es determinante en su obra. De algún modo, lo que vio en Nueva York es lo que aparece en la banda de imagen, esto es, la opresión de la comunidad afroamericana por parte de la policía. Por su parte, la banda de sonido refleja su trabajo como musicalizador: la canción *Now*, versión de la canción israelí *Hava Nagila*, interpretada en la versión en inglés por Lena Horne. Pero Álvarez también fue tipógrafo, lo que explica el papel predominante que tienen los intertítulos en sus obras. Como afirma Paulo Antonio Paranaguá: “el cineasta resulta de la suma de sus profesiones anteriores: tipógrafo, archivista de música, productor de radio” (2003: 46). Todas estas experiencias laborales forjan su manera de componer las imágenes, las palabras y los sonidos; en consecuencia, dan lugar a una forma enunciativa a la vez personal y política.

La escritura de la experiencia, ya lo hemos indicado, es algo muy ligado al ensayo audiovisual, que considera a la inscripción de la subjetividad en la reflexión con las imágenes como uno de sus caracteres más relevantes. En toda su obra, podemos entrever su punto de vista, su apuesta, su lucha por los derechos de los desfavorecidos; no se trata de la búsqueda de una verdad tras los hechos captados con la cámara, sino que se hace patente un esfuerzo por construir una verdad que parte de una situación social, histórica y personal determinada. La pasión, el dolor, la ironía, la alegría y la rabia se abren paso a través de las imágenes y entran en conflicto con aquellas propuestas documentales que giran en torno a la verdad y la razón. Este es el caso del uso de los intertítulos, uno de los estilemas recurrentes en su obra, que está muy relacionado con el desprecio por la voz en *off*. En sus films, “inserta texto, retirado del tradicional comentario en voz en *off*. Los intertítulos se vuelven dispositivos gráficos, ópticos y rítmicos” (Paranaguá, 2003: 59).

Estos dispositivos estéticos sirven para mostrar su perspectiva política y moral. En *Abril de Vietnam en el año del gato* (Álvarez, 1975), los intertítulos son la huella que deja Álvarez entre las imágenes, lo que sin duda deja entrever su perspectiva sobre la invasión de Vietnam por parte del ejército estadounidense. Tal uso de los intertítulos no es un homenaje al cine silente, sino que surge de la necesidad de sintetizar, implícita a su trabajo en el noticiero cubano. Al inicio del documental, muestra imágenes de la cultura y las tradiciones vietnamitas que son conectadas con imágenes de helicópteros por medio de intertítulos con una marcada coloración emocional, en los que podemos leer: “Esta es la historia de un país pequeño pobre y martirizado y otro país grande, arrogante, prepotente, desarrollado”.

De este modo, su cine encarna uno de los principios clave del ensayo audiovisual, descrito por Nora M. Alter como un “uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo” (2002: 7). Sin embargo, su discurso subjetivo no se ciñe en exclusiva a un uso racional. Su razón está ligada a una sensibilidad que emerge en un contexto sociopolítico determinado: es una razón pasional que hace la crónica de los horrores del mundo desde la óptica de los marginados, los desfavorecidos y los excluidos. En este sentido, su cine pretende dar voz a los sin voz, como ocurre en *Hanoi, martes 13* (Álvarez, 1967), donde muestra su posición fraternal con el pueblo vietnamita que, tras ser bombardeado, hace el esfuerzo de continuar con su vida. Entre las imágenes del trabajo de los campesinos, Álvarez inserta un intertítulo: “Nosotros convertimos el odio en energía”; este texto es repetido con insistencia, una repetición que prueba su vinculación emocional y su solidaridad con la lucha resistente del pueblo vietnamita. Y no sólo la repetición resulta significativa, sino también el uso de la primera persona del plural, que posibilita la adopción de una perspectiva colectiva y común por parte de su marca enunciadora.

De América soy hijo y a ella me debo (Álvarez, 1972) es, quizás, el film que mejor muestra un uso de la materia tipográfica con intencionalidad crítica. En las siguientes imágenes, se trasluce la crítica y el humor de Álvarez, un signo propio de todo cine militante que:

...ha empleado este registro [el humor] para erosionar a su enemigo, para mostrarlo tal cual es. El poder pierde parte de su fuerza si ya no nos infunde temor, respeto. Reírse del que nos domina es empezar a pensar en enfrentarlo”. (Ciucci, 2009: 1)

La primera imagen (figura 4) muestra unas manos pegando una tira adhesiva que lee: “Desempolvando la historia”. Esta idea de mostrar el acto de producción, de develar los hilos de la marioneta, es un signo de modernidad que cineastas como Godard han utilizado en incontables ocasiones. Con este gesto, parece querer indicar a los espectadores que lo que veremos no será tergiversado: tan sólo es la verdad desnuda de las prácticas imperiales de Estados Unidos en el continente americano. Para ello, es imprescindible tener un guión con los “textos originales del enemigo” (figura 5), de los presidentes e ideólogos estadounidenses, que salen directamente del culo de una mosca. Esta ironía crítica se repite en la tercera imagen (figura 6). En ella, vemos una bandera deconstruida de Estados Unidos acompañada por un texto que muestra los diferentes territorios conquistados.



Figura 4

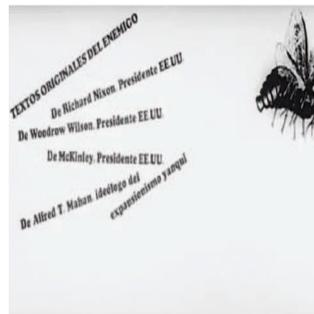


Figura 5

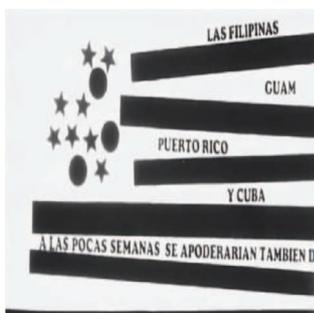


Figura 6

Estas prácticas enuncian un posicionamiento personal y político, una rabia y un sentido del humor. En el cine de Santiago Álvarez, cualquier representación realista o transparente resulta imposible, pues toda creación supone ya una construcción subjetiva y social que hace imposible la objetividad cinematográfica. Este rasgo es compartido con Dziga Vertov, como ha señalado José Antonio Évora, quien entiende que ninguno de ellos está preocupado por mostrar la realidad tal como es percibida, sino en “términos de acción política” (en Ortega, 2009: 117). En cierta medida, podemos afirmar que en su cine late un aparente relativismo de raigambre sofista. Cuando Protágoras afirma que “el hombre es la medida de todas las cosas”, viene a decir que el hombre capta y entiende la realidad desde su configuración perceptiva, social y cultural. De este modo, el cine documental tendría un sentido platónico de búsqueda de una verdad ideal, mientras que el ensayo audiovisual parte de una perspectiva subjetiva que constituye esa realidad bajo un ángulo concreto; el supuesto de este ángulo es la emancipación del sujeto respecto de una verdad preestablecida. Esta práctica relativista de los sofistas fue reactualizada por el autor que ha pasado a la historia como el fundador del ensayo: Michel de Montaigne. En un arrebato antiplatónico, el pensador francés se propone buscarse a sí mismo y no a la esencia de las cosas. Postura que Santiago Álvarez, sin duda, comparte.

Ahora bien: ese “sí mismo” sólo se puede entender en su relación social, en su contexto histórico: sólo puede entenderse como un “sí mismo” común, en la medida en que el proceso subjetivo puesto en marcha por Álvarez está ligado a prácticas sociales y políticas. Su apuesta cinematográfica, por lo tanto, no se circunscribe a informar de manera objetiva y fría los sucesos y acontecimientos históricos que azotan la época que le ha tocado vivir: la guerra de Vietnam, los golpes de Estado realizados por Estados Unidos en Latinoamérica, la luchas por los derechos civiles, la revolución cubana, etc.; se trata de aportar un *plus* personal a la información. Si lo personal es político, como asegura Kate Millet (1971: 86), entonces la construcción subjetiva de los textos audiovisuales, y su ligazón a una perspectiva política, resultan lícitas y coherentes.

El modo trazar el mapa de lo subjetivo parte de un recuerdo que el entendimiento va reescribiendo con imágenes. Esta reescritura de los recuerdos es ejecutada desde las coordenadas del entendimiento y sensibilidad política de Álvarez; de tal forma, enuncia lo común contra la autoridad. En este sentido, sus cine-ensayos no parten de la construcción de una voz autoral, como reclaman algunos de los teóricos del cine-ensayo (Lopate, 2007: 74), sino de una configuración plural, de una enunciación colectiva no centralizada ni aislada en un sujeto identitario. Son muchos los pensadores que se han posicionado de manera crítica contra la voz autoral. Gilles Deleuze y Félix Guattari hablan de agenciamientos colectivos de enunciación, es decir, de modos de enunciación que no parten de la conciencia subjetiva sino de variables inconscientes múltiples que habitan más allá del yo (Deleuze y Guattari, 1998: 38). Se trata de dejarse atravesar por los problemas del otro, de las minorías: de los vietnamitas, de los afroamericanos y de todos aquellos grupos étnicos o políticos que luchan por la libertad. Esta enunciación colectiva también se muestra en los títulos de crédito de *De América soy hijo y a ella me debo* (figura 7) y *Hanoi, martes 13* (figura 8), donde el nombre de Santiago Álvarez no destaca entre la maraña de realizadores que firman ambos films. Por ello, las tácticas expresivas de Álvarez van más allá de la denominación europea del cine-ensayo; esto permite un ensanchamiento y enriquecimiento de sus límites genéricos.

REALIZADORES Idalberto Gálvez Daniel Díez Pepín Rodrigo
Iván Nápoles Miguel Torres Antonio Pérez (Nik)
Ana Viña Adalberto Hernández y Santiago Alvar
Pedro Luis Hernández Eusebio Ortiz Jorge Puche
Noel Hernández Alberto Valdés Santiago Peña
Sergio San Pedro Dervis Pastor Espinosa Luis Ve
Rosalinda Saavedra Norma Torrado Raúl Rodrigo
Segre Víctor Jara Héctor Quintero Adriano More
Quilapayún Violeta Parra Isabel Parra Inti-Mima
Hernán Atahualpa Yupanqui Los Blops Trio Long

Figura 7

realizadores
Iván Nápoles,
Pepín Rodrigo, Adalberto
Hernández, Jorge Puche,
Norma Torrado, Idalberto
Gálvez, los blops, León
Hernández, Rosalinda Sa-
avedra, Víctor Jara, Víctor
Segre, Adriano More, Violeta
Parra, Isabel Parra,
Inti-Mima
& Santiago Álvarez

Figura 8

La heterogeneidad de los materiales

Toca ahora valorar el modo en que Santiago Álvarez compone sus películas partiendo de materiales visuales y sonoros de origen diverso. Como ya hemos apuntado, muchas de sus películas parten de la apropiación de material ajeno que él trabaja por medio de deconstrucciones, intervenciones y fragmentaciones. El uso desviado del material documental, es decir, la inclusión de elementos dramatizados a través de la música, el sonido, las animaciones o los intertítulos, desemboca en lo que el propio Álvarez denomina documentalurgia: “He descubierto que el cine documental en sus estructuras, sobre todo el que yo realizo, tiene una especificidad especial en el elemento dramático. De ahí que yo clasificara este estilo de cine documental con el nombre de documentalurgia” (Rodríguez, 2009).

Esta forma híbrida supone una resignificación de los cine-documentos filmados, una especie de acto reflexivo que establece un vínculo comunicativo y solidario con la imagen y que lo acerca a las tácticas de producción del ensayo audiovisual. Ya en uno de sus primeros cortos documentales, *Ciclón* (1963), Álvarez hace un uso dramático del sonido. Al inicio del film, escuchamos un alegre punteo con un tres cubano que acompaña a las imágenes —justo antes de la aparición del huracán Flora por la isla de Cuba— y pone ritmo al trabajo diario de los albañiles, agricultores, ganaderos, recolectores de algodón, obreros de las fábricas. Pero la música va desapareciendo y apareciendo, de forma tal que deja paso a los sonidos de la labor, al traqueteo rítmico de las fraguas. Así, hasta que toda la vida se sume en un profundo silencio. Hay todo un trabajo del silencio en el cine de Álvarez: “A veces en mis bandas sonoras hay silencios. Yo trabajo el silencio como parte sonora en mis documentales” (Rodríguez, 2009). Este es un anticipo de la tragedia que repercute no sólo en la banda de sonido sino también en las imágenes, que van congelándose por momentos en un leve tartamudeo hasta que aparece el ciclón en una representación animada. Este es ya un primer ejemplo de documentalurgia, en la medida en que los hechos filmados son configurados dramáticamente gracias al uso del sonido, el silencio, el efecto de congelación de la imagen y la animación. Los recursos mencionados aparecen en este film por primera vez y se convertirán en la bandera poética y estética que va a empuñar durante el develamiento de los acontecimientos sociales y políticos que colman su obra.

Es posible apreciar de qué forma lo que Álvarez llama documentalurgia guarda semejanzas con aquel principio del cine-ensayo que afirma que éste es un modo divergente del cine documental y un género con unas reglas de construcción cuya pretensión radica en la liberación respecto de “toda restricción formal” (Alter, 1996: 171). Él mismo lo secunda: “jamás me pongo a pensar en estilos de ningún tipo” (Álvarez y Jacob, 1996: 92). Así, su cine está libre de prejuicios y, por ello, parte de un método que consiste en fagocitar todas aquellas novedades de las vanguardias artísticas cinematográficas —del surrealismo, del expresionismo y del naturalismo— que puedan potenciar la búsqueda de “nuevas formas de información” (Álvarez, 2011: 10) y posibilitar una recepción más atractiva, amena y creativa de los acontecimientos políticos.

Ligado a la práctica de la documentalurgia, está el proceso de postproducción que él denomina *montaje de síntesis*, nacido también de la urgencia de la producción del noticiero: “El noticiero tiene una duración límite de nueve minutos semanales (aunque algunas veces tiene 18 o 20 minutos): estos nueve minutos me limitan y me impelen a hacer un montaje de síntesis” (Álvarez y Jacob, 1996: 92). De este modo, la composición de los materiales heteróclitos parte, por un lado, de un proceso de dramatización y de fabulación de los registros documentales; por otro lado, su ordenamiento se establece a través de síntesis, esto es, por conexiones heterogéneas. Así, el documento se dramatiza a través de la síntesis de imágenes y sonidos divergentes que, en su intersección, muestran una tercera imagen mental producida por el espectador; esto es posible gracias al uso de un montaje que ya no es “el típico y convencional montaje de la mayoría de los noticieros cinematográficos del mundo” (Álvarez, 1998: 174). En estas tácticas de documentalurgia, es bastante habitual el uso violento de las imágenes del enemigo (Ortega, 2009: 126), como veremos en los siguientes ejemplos.

Estas cuestiones nos catapultan a valorar una de las técnicas más relevantes de su práctica fílmica: el fotomontaje. Esta técnica, cercana al collage de los surrealistas, que alcanza su mayor esplendor en los trabajos del constructivista Rodchenko, supone el uso descontextualizado de imágenes y sonidos, las cuales pierden su sentido originario para crear otro diferente. María Luisa Ortega ha señalado la importancia que tuvo la asimilación de la experimentación vanguardista en el cine periférico latinoamericano, sobre todo de las técnicas del montaje y del collage. Al respecto, la autora enfatiza especialmente los usos políticos de estas técnicas y las diferencias respecto a las prácticas europeas:

Mientras en Francia se afinaban las teorías del dispositivo [del *collage*] y su impregnación ideológica, en América Latina la teoría y la práctica fílmica no podían articular sus discursos políticos sino destruyendo los hegemónicos. (Ortega, 2009: 114-115)

Veamos dos ejemplos de este modo de experimentación vanguardista en el contexto de la crítica política: en *Hanoi, martes 13*, la estrategia consiste en superponer, a una imagen de archivo en primer plano del presidente de Estados Unidos, Lyndon Johnson, otra imagen de soldados americanos en el campo de batalla (figura 9). Estas dos imágenes, así montadas, rompen su sentido propio para producir un tercer significado: por la mente del presidente estadounidense parecer campar imágenes de guerra. Así, Álvarez utiliza el cine como modo de expresión y de agitación de conciencias con una finalidad claramente contrainformativa, en consonancia con la tradición del *agitprop*.



Figura 9

En los títulos de crédito de *Now*, Álvarez utiliza la postproducción para reencuadrar progresivamente las imágenes de Martin Luther King y otros activistas por los derechos civiles de los afroamericanos hasta llegar al rostro del Presidente Lyndon Johnson (figuras 10-13). El objetivo de este recurso es mostrar, por el efecto de la intervención sobre la imagen, que todos somos iguales a pesar de nuestras diferencias raciales, tal como lo tipifica el artículo 2 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Algo que, paradójicamente, el país impulsor de la Carta Magna parece haber olvidado en aquellos años de fuerte represión, desigualdad y marginación del colectivo afroamericano.



Figura 10

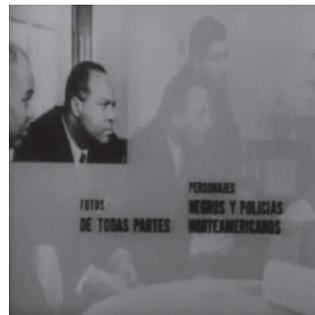


Figura 11



Figura 12



Figura 13

Esta técnica muestra una forma de acción política por medio de la transtextualidad, es decir, mediante el uso de otros textos visuales que suponen una ruptura de la frontera entre el cine documental y el cine de ficción muy acorde con las tesis del cine-ensayo. Paranaguá define esta técnica como una “desviación de un material heteróclito, compuesto por extractos de otros noticieros, fotos de prensa, programas televisivos o películas hollywoodienses”. Respecto al uso de este material, Paranaguá añade que el cineasta cubano “lo transforma y altera, lo integra en el movimiento de su propio film” (2003: 46). Así, el fotomontaje parte de un material muy diverso que es transformado y que, en cierto modo, sirve para volver a mirar y pensar una imagen, para hacer de ella un argumento a través de la reunión de materiales diversos según un principio de rupturas, lo cual permite no sólo revelar los acontecimientos sociales, sino también hacer de las imágenes una forma de rebelión. El juego de palabras no es gratuito: en el cine de Álvarez, se trata de revelar la rebelión. “La película calcula sus efectos de shock y agitación [por medio de las imágenes y los sonidos] en consonancia con su vocación de llamamiento a la acción [política]” (Ortega, 2009: 118)

Ya hemos dejado en claro la gran variedad de materiales que usa Álvarez: material documental, material de archivo de otros noticieros, películas de Hollywood, fotos de revistas, fotogramas filmados y material tipográfico. Sin embargo, todavía no hemos indicado la decisiva importancia que tiene el material sonoro en la obra de Álvarez. A pesar de reducir la voz en off a su mínima expresión, el trabajo sobre la banda de sonido es una de las claves estilísticas del cineasta cubano. En muchos films, la música constituye el guión:

La mayor parte de mis documentales no tienen entrevistas ni tampoco narración; siempre trato de evitarlas. Cuando no me queda más remedio, las utilizo, como por ejemplo, en La guerra necesaria. Es otro estilo donde uso la narración, el locutor, pero deliberadamente, la mayor parte del trabajo que he realizado es sin narración oral. Y es la música, son las letras de las canciones las que utilizo como elemento narrativo del documental. (Castillo y Hadad, 1999: 34)

Esta idea hará de la música un componente constitutivo del ritmo del montaje. Para Álvarez, la música tiende a establecer relaciones dialécticas o diferenciales con la banda de imagen que potencian un pensamiento crítico en el espectador. En muchas ocasiones, se establece una rima entre el sonido y la imagen, lo que produce un efecto irónico y lírico. Algunos críticos han afirmado que *Now* es un antecedente del videoclip. Nosotros compartimos la opinión de Lior Zylberman, quien entiende que “emparentar a Álvarez con el videoclip oscurece la ironía ya que en ella reside la denuncia” (Zylberman, 2008: 1). En la obertura de *Now*, el tema interpretado por Lena Horne determina “al estilo *eisensteniano*, el ritmo de la duración de los planos y del montaje” (Guindi, 2014). Pero, además, el contenido temático de la canción provoca una rima con las imágenes. De la mirada de un joven afroamericano (figura 14) surge, en cada una de sus pupilas, el rostro de Abraham Lincoln (figura 15), el presidente que abolió la esclavitud en Estados Unidos, para luego concentrarse y dar lugar, por efecto del montaje, a una imagen de su escultura (figura 16). A continuación, la cámara dibuja un *zoom* hasta el pedestal en que se inscribe el título del film: *Now* (figura 17).



Figura 14

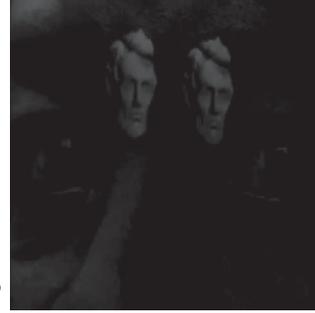


Figura 15

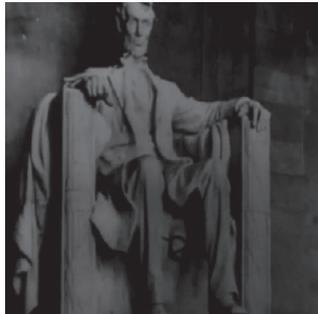


Figura 16



Figura 17

Otro ejemplo de uso de la música como guión cinematográfico puede encontrarse en *El tigre saltó y mató... pero morirá... morirá* (Álvarez, 1973). En este film, la banda sonora está compuesta por tres canciones de Víctor Jara y una de Violeta Parra; estos temas musicales ponen la voz en off a las imágenes de la represión del pueblo chileno tras el asesinato de Allende y la ascensión al poder del dictador Augusto Pinochet.

Al inicio de la canción de Violeta Parra, el ritmo marcado de la percusión establece un contrapunto con el ritmo de los soldados militares desfilando que aparecen en la imagen. A continuación, aparece en las imágenes un militar disparando a la cámara (figura 18). En ese momento, se produce un solapamiento entre las palabras “nos priva”, el sonido de un disparo introducido en postproducción y la imagen del militar disparando hacia la cámara. Seguidamente, ocurre lo mismo con las palabras “nos atormenta la autoridad”, pero esta vez la imagen es ralentizada. Con esta imagen, Álvarez parece interpelarnos, pues nosotros, los espectadores, los que miramos, nos convertimos en el objeto de la mirada del militar. La canción continúa con rimas y contrapuntos entre la letra y las imágenes de Pinochet con su séquito durante una ceremonia religiosa (figuras 19 y 20).



Figura 18



Figura 19



Figura 20

Esta manera heterodoxa de mostrar relaciones dialécticas entre la imagen y el sonido es un principio básico del ensayismo visual que Álvarez utiliza desde la pobreza de recursos del cine urgente. Lo que André Bazin llamaba montaje del oído al ojo, algo que casi todos los teóricos del cine-ensayo consideran central en su estudio, puede observarse en estos dos ejemplos, ya que el cineasta-productor reelabora las imágenes desde su intersección con lo musical; el objetivo, en este caso, es provocar que el sujeto-espectador parta del elemento del sonido para ser reenviado hacia la imagen, la que será mirada nuevamente a trasluz del sonido que, lógicamente, desnaturaliza su función originaria. Es lo que Godard llamaba la tercera imagen virtual.

Para los estudiosos del cine-ensayo, la *voice of God* que ilustra la imagen es un recurso que debe ser abolido a favor de una conexión heterogénea entre ambas materias expresivas. Se trata de trabajar y de horadar la imagen con el sonido; tal recurso, más que al ámbito del relato y de la narración, se acerca a los dispositivos metafóricos que rompen con el sentido propio de los elementos para forjar un tercer sentido figurado. En el caso del cine de Santiago Álvarez, la imagen es alegórica porque es leída desde la canción, lo que da lugar a una correspondencia desgarrada entre lo icónico y lo musical.

Conclusión

Tomando como base lo expuesto en este artículo, consideramos que la cinematografía de Santiago Álvarez se identifica fuertemente con los presupuestos del cine-ensayo. Por otra parte, las cualidades del contexto político y técnico hacen que sus prácticas fílmicas abran nuevas sendas expresivas y amplíen el marco teórico de lo que la crítica, fundamentalmente europea y estadounidense, ha definido como cine-ensayo. De este modo, a lo largo de nuestro análisis hemos pretendido valorar las semejanzas y las diferencias con el objetivo de definir la forma de cine-ensayo en el cine de Álvarez. La definición de las cualidades distintivas del cine-ensayo latinoamericano excede al presente desarrollo, aunque el estudio de las novedades introducidas por el cineasta cubano puede ser el primer paso para la elaboración de una teoría más general.

Hemos identificado el carácter del cine-ensayo como forma de pensamiento en las técnicas de resignificación y distanciamiento crítico de la imagen que pone en práctica en *Now* y, también, en el carácter metafílmico de las secuencias finales de *79 primaveras*. Sin embargo, la expresión del pensamiento no es sólo racional —como ocurre de manera general en el cine-ensayo europeo—, sino también sensible y sentimental.

Respecto a la importancia otorgada por los teóricos del cine-ensayo a la escritura de la subjetividad, podemos considerar que el cine de Álvarez, a pesar de no utilizar textos personales en la voz en *off*, algo que para Lopate —como ya hemos apuntado— es un elemento imprescindible a la hora de definir el cine-ensayo, sí hace uso de una perspectiva propia, vinculada a las luchas sociales, en el uso de los intertítulos de films como *Abril de Vietnam en el año del gato*, *Hanoi, martes 13* o *De América soy hijo y a ella me debo*. Su perspectiva personal, teñida de rabia y humor, está arraigada en las luchas políticas, en las reivindicaciones de los pueblos. De este

modo, el director se distancia de la enunciación subjetiva, más propia del cine-ensayo europeo, y elabora una enunciación colectiva en la medida en que la voz autoral es sustituida por la voz de los sin voz.

Finalmente, podemos señalar que el uso de las técnicas de dramatización de los documentos, del fotomontaje y de las composiciones heterogéneas entre lo sonoro y lo visual, traza y delimita un campo experimental, una estética y una poética al margen de todo género y de toda restricción formal. Esta estética sintoniza con los presupuestos del cine-ensayo, es decir, de aquellas películas que pretenden hacer del cine una herramienta para pensar, criticar, expresar y experimentar. Pero aquí también encontramos diferencias. Para Álvarez, la experimentación formal no tiene una funcionalidad puramente estética; es parte constitutiva, por una parte, de su militancia política y, por otra, de las limitaciones técnicas del cine urgente.

Por lo tanto, el cine de Álvarez reelabora, amplía y renueva las técnicas del cine-ensayo europeo a causa del contexto político y revolucionario de Latinoamérica, lo que nos lleva a inferir que las nuevas formas de producción artística están siempre ligadas a los cambios sociales: a sus anhelos, sus historias, sus urgencias y sus luchas.

BIBLIOGRAFÍA

ALTER, N. M. (1996). The political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War. *New German Critique*, nº 68.

_____ (2002). *Projecting History. German nonfiction cinema, 1967-2000*. Michigan: The University of Michigan Press.

ÁLVAREZ, S. y JACOB, M. (1983). Soy un animal político. Entrevista con Santiago Álvarez. En Aray, E. (ed.). *Santiago Álvarez, cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional.

ÁLVAREZ, S. (1998). La noticia a través del cine. En Romaguera, J. y Alsina, H. (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

_____ (2003). Arte y compromiso. En Paranaguá, P. A. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

_____ (2011). El cine en la lucha contra el subdesarrollo. *Sin Frontera*, (5).

ASTRUC, A. (1998). Nacimiento de una nueva vanguardia: la "Caméra-stylo". En Romaguera, J. y Alsina, H. (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

BADIOU, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En Yoel, G. (ed.). *Pensar el cine 1*. Buenos Aires: Manantial.

BAZIN, A. (2000). Crítica sobre "Lettre de Sibérie". En Enguita, N., Expósito, M. y Regueira, E. (ed.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: Ediciones de la mirada.

BERGALA, A. (2000). "Qu'est-ce qu'un film-essai". En *Le film-essai: identification d'un genre*. París: Bibliothèque Centre Pompidou.

BLÜMLINGER, C. (2007). Leer entre las imágenes. En AAVV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

BRAKHAGE, S. (2004). *Stan Brakhage* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CANUDO, R. (1998). Manifiesto de las siete artes. En Romaguera, J. y Alsina, H. (ed.), *Textos y*

manifiestos del cine. Madrid: Cátedra.

CASTILLO, L. y HADAD, M. (1999). Con Santiago Álvarez, cronista del tercer mundo. *Cine Cubano*, nº 145.

CATALÁ, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En Cerdán, J. y Torreiro, M. (coord.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

CIUCI, Juan (2012). *Burlarse. Sobre el humor en el cine militante, a partir de LBJ de Santiago Álvarez*. Recuperado el 16 de agosto de 2014, de: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/02/ensayos/burlarse-sobre-el-humor-en-el-cine-militante.html>

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1999). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos, Valencia.

DELEUZE, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

EISENSTEIN, S. (1958). *La forma en el cine*. Buenos Aires: Losange.

EPSTEIN, J. (1974). *Écrits sur le cinéma*. París: Seghers.

GARDNIER, R. (2006) A Guerra, o fetiche, a infamia e os cartões postais. Recuperado el 16 de agosto de 2014, de: <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclubecarabinieri.htm>

GODARD, J. (1981). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville.

GUINDI, B. A. (2014). Política, representación fílmica y discurso. Diálogos (y más diálogos) en torno del film *Now*, de Santiago Álvarez. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*. Recuperado el 16 de agosto de 2014, de: <http://nuevomundo.revues.org/66344>

LOPATE, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En AAVV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

MILLET, K. (1971). *La politique du male*. París: Stock.

MONZÓN, M. (2011). La historia configurada como relato en “Mi hermano Fidel”, de Santiago Álvarez. *Comunicación y medios*, (24).

ORODEA, M. (1980). Álvarez and Vertov. En Chanan, M. (ed.). *Santiago Álvarez*. Londres: British Film Institute.

ORTEGA, M. L. (2008). El 68 y el documental en Cuba. *Archivos de la Filmoteca*, (59).

_____ (2009). De la certeza a la incertidumbre. “Collage”, documental y discurso político en América Latina. En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (coord.). *Piedra, papel o tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio.

PARANAGUÁ, P. A. (2003). Orígenes, evolución y problemas. En PARANAGUÁ, P. A. (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

NICHOLS, B. (2001). *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.

RODRIGUEZ MENÉNDEZ, R. (2009). Santiago Álvarez: un hombre de su tiempo. Recuperado el 18 de agosto de 2014, de: <http://www.radiocubana.cu/index.php/noticias-de-la-radio-cubana/1-noticias-nacionales/755-hay-o-no-diferencias-en-las-elecciones-en-cuba> y http://www.radiocubana.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=754:santiago-alvarez-un-hombre-de-su-tiempo-ii&catid=26:realizadores&Itemid=122

RITCHER, H. (2007). El ensayo fílmico. Una nueva forma de película documental. En AAVV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

RUSSO, S. (2008). Imágenes de (con) guerra. Una lectura de “Now!” y “79 primaveras”. Recuperado el 18 de agosto de 2014, de: <http://tierraentrance.miradas.net/2008/11/reviews/imagenes-de-con-guerra.html>

VERTOV, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitan Swing.

WEINRITCHTER, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En AAVV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

WEINRITCHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T & B.

ZYLBERMAN, L. (2008). ¿Puede ser un video clip? Recuperado el 18 de agosto de 2014, de: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/03/ensayos/¿puede-ser-un-videoclip.html>

FILMOGRAFÍA

79 primaveras (1969). Santiago Álvarez.
A bout du souffle (1959). Jean-Luc Godard.
Abril de Vietnam en el año del gato (1975). Santiago Álvarez.
Ciclón (1963). Santiago Álvarez.
De América soy hijo y a ella me debo (1972). Santiago Álvarez.
El hombre de la cámara (1929). Dziga Vertov
El tigre saltó y mató...pero morirá...morirá (1973). Santiago Álvarez.
Hanoi, martes 13 (1967). Santiago Álvarez.
Hasta la victoria siempre (1965). Santiago Álvarez.
Histoire(s) du cinema (1988-1998). Jean-Luc Godard.
Lettre de Sibérie (1958). Chris Marker.
Now (1965). Santiago Álvarez.
Octubre (1928). Serguéi Eisensteinein.

Miguel Alfonso Bouhaben

Es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). También es Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y en Filosofía. Actualmente, se desempeña como Profesor Colaborador en Filosofía y Cine en la Facultad de Filosofía (UCM) y en el Máster en Investigación en Arte de la Facultad de Bellas Artes (UCM). Sus últimos trabajos de investigación han sido publicados por las revistas Cine Documental, Metakinema, Fotocinema y L'Atalante.

Contacto: mabouhaben@gmail.com