

Performance y cine documental: el caso cubano*

ÁNGEL PÉREZ & EDUARDO RENCURRELL

1.

A finales del pasado siglo, frente a una significativa ola de invenciones, tanto expresivas como narrativas, en el paisaje de la creación documental, el investigador y profesor norteamericano Bill Nichols se entregó a una reevaluación de las “modalidades de representación” estudiadas en su obra seminal *La representación de la realidad* (1997). Además, era necesario “pensar” nuevas categorías capaces de comprender la complejidad de las *formas* documentales que irrumpían por ese entonces. El saldo de semejante empresa fue la publicación de *Introduction to Documentary* (2001), volumen donde el prestigioso teórico se propuso enriquecer, todavía más, el pensamiento sobre este género. Aunque muchas veces tenido por secundario frente a la ficción, Nichols, y otros tantos estudiosos, saben que, desde siempre, el documental ha constituido un auténtico laboratorio de experimentación con la imagen cinematográfica. Llama especialmente la atención en *Introduction to Documentary*, sus páginas consagradas a la “modalidad performativa”, definición que comprende a aquellos documentales que, haciendo a un lado el tradicional valor de objetividad exigido al género, no militan en ningún patrón prefijado o sistematizado por su devenir canónico. Estos otros realizadores están convencidos de la necesidad de trascender los códigos corrientes para desplegar subjetivamente en las imágenes sus relaciones con el mundo, preocupado antes que por documentar un entorno, por evocar emociones, ideas, sensaciones, afectos capaces de impactar a los espectadores.

* El presente análisis retoma ideas de un ensayo inédito de ambos autores, cuyo marco teórico fue utilizado, a su vez, por Ángel Pérez en otra valoración sobre el documental cubano incluido en su libro *Las malas palabras*. En el segundo apartado retomamos fragmentos de críticas sobre los filmes comentados que se publicaron en *Rialta Magazine* en ocasión de sus respectivos estrenos. Es imprescindible señalar, además, que estas meditaciones nutren (y se nutren de) la investigación para el proyecto “Animal Frustrado: la conciencia social del sujeto artista”.

Otros autores han reparado en esa condición performativa del documental, viéndola no como una novedad sino como una cualidad intrínseca a su especificidad genérica. Stella Bruzzi, por ejemplo, considera que esta manifestación cinematográfica es, en esencia, una *performance*, dada la mediación de la cámara entre la realidad y su registro (Pinto, 2013). Por demasiado tiempo doblegado el documental a que su contenido fuera un franco reflejo de la verdad del mundo, este concepto, en principio, vino a aceptar, por fin, la condición artificial (en el sentido de la *téchne* griega) del documental, su condición de representación de la realidad, nunca de una simple presentación o de un registro científico. En tal sentido, aspira a comprender el perspectivismo y el grado de subjetividad presente inevitablemente en la expresión formal, comunicativa y discursiva del documental. Como pasa con toda investigación del mundo, por sobre su científicidad, siempre se mira, analiza o valora desde una posición, una ideología, conocimientos determinados. Llegados esos años, no era posible continuar comprendiendo esta empresa audiovisual como un testimonio o exposición objetivos. Es objetivo siempre que tal objetividad admita la subjetividad de quien, detrás de la cámara, recorta la realidad y la reorganiza en la sala de montaje. Como bien explicó Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), la comprensión del individuo y sus circunstancias —que definen y modelan nuestra experiencia— está pautada por estadios culturales, regímenes de conocimiento y relaciones de poder. Eso explica cómo el cine, en tanto instrumento de registro y reflexión, también resulte de una visión (o varias) condicionada.

Los documentales atendidos a continuación evidencian cómo esa comprensión de la cualidad performativa en el género posibilitó —al liberarlo de la obligación de ser necesariamente objetivo— documentar los paisajes afectivos y emocionales de los creadores, así como los meandros de sus memorias particulares. Y, justo por ese camino, encontró expresiones de lenguajes “novedosas”, “diferentes”, con el potencial de registrar aquello que no se ofrece a nuestra mirada, esas zonas de la realidad que podemos calificar de inmateriales, como los sentimientos o las ideas. Por otro lado, la revalorización de su performatividad —su condición creativa, artística, estética— abrió paso para expandir su uso del repertorio expresivo del audiovisual y transgredir esos

estilemas formalizados a lo largo del tiempo. Como ninguna otra manifestación, el documental performativo puede, por su condición esencialmente experimental, actuar y desencajar las imágenes corrientes del mundo, los discursos instituidos que fuerzan una comprensión unilateral de la realidad, las nociones corrientes que responden más a los intereses del poder que a una vocación por desentrañar la Historia, por poner solo unos pocos ejemplos.

El cine mismo es una convención. Con el tiempo se han pautado modos específicos de articulación de las imágenes y los sonidos, maneras puntuales de registrar la realidad y argumentar cinematográficamente las ideas. Sobre esas convenciones actúan estos filmes documentales que denominamos performativos. Vale la pena reproducir, otra vez, las siguientes palabras de Christian León:

el documental performativo plantea un desafío para la representación cinematográfica, entendida esta como una reproducción derivada de una realidad originaria no producida. Al producir efectos de poder y nuevas realidades, este tipo de documental elimina la distancia entre la representación y lo representado, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la fuerza y la significación. Plantea que la propia representación fílmica está dotada de fuerza, mientras la realidad objetiva es producción imaginaria y significativa. (2008).

A nivel específicamente fílmico, esa es una de las ganancias fundamentales del más reciente documental cubano. En estas películas importa tanto el cómo se dice que lo dicho puntualmente, pues existe la conciencia de que uno y otro no están divorciados en la representación. La fuga de las coordenadas tradicionales del género responde a una voluntad política incluso: explorar zonas de la realidad inaccesible para aquellos otros “procedimientos” documentales.

Entre los realizadores cubanos de las últimas dos décadas, destacan varios cuyo trabajo resulta de una concepción del documental como performances. Según pasa el

tiempo, y más que nada desde los predios del cine independiente, se suman más nombres a una lista en la que destacan: Susana Barriga, Damián Sainz, Violena Ampudia, Luis Alejandro Yero, Raydel Araoz, Alejandro Alonso, Daniela Muñoz Barroso, Marcel Beltrán, Lázaro Lemus y Rafael Ramírez. Sus películas se presentan bajo una consciente subjetivación de las expresiones fílmicas; la materialidad audiovisual quiere aprehender el impacto del mundo en la sensibilidad del mismo, y a tal propósito responde el pasaje, anécdota o evento registrado.

En la modalidad más tradicional del documental se procura fijar un mensaje, acá importa más la producción de un afluente borbotearte de discursos. Al entrar en **La música de las esferas** (Marcel Beltrán, 2018), **La historia se escribe de noche** (Alejandro Alonso, 2023), **Cuatro hoyos** (Daniela Muñoz Barroso, 2023), o en un clásicos como **The ilusión** (Susana Barriga, 2008), es fácil percibir que no les interesa a sus autores compartir certezas, sino evocar una visión del mundo, maneras de sentir, compartir criterios de la realidad, experiencias que, por sobre su singularidad o gracias a ellas, desatan una caudalosa corriente de reflexiones. No aspiran a tener la verdad sino a compartir su verdad. Por eso resulta tan certero Christian León cuando dice que el documental performativo “es un enunciado que más que significar pretende impactar, más que recoger informaciones del mundo histórico, pretende intervenir sobre él y modificarlo materialmente a partir de la materialidad de la imagen” (2008).

A través de sus imágenes, estos creadores ensayan variaciones poéticas, plásticas, escenográficas, que buscan más impregnar sensaciones en el espectador que informar ideas puntuales. El mismo Nichols explica con lucidez que en esta clase de películas “la cualidad referencial del documental que da testimonio sobre su función como ventana al mundo, cede ante una cualidad expresiva que afirma lo altamente situado, corpóreo, y la perspectiva personal de sujetos específicos, incluyendo al realizador” (2001: 132). Es comprensible, por tanto, esa tendencia a la autoetnografía, a la autoficción, a indagar en la Historia desde las biografías personales, a auscultar la sociedad desde la experiencia de individuos particulares (sobre todo de aquellos cuyas vidas “excéntricas” dan fe de los costados menos complacientes del país).

Estos creadores prefieren el testimonio directo de los actores que experimentan las coyunturas sondeadas, el registro directo y las impresiones que pueda suscitar, que las valoraciones de especialistas; prefieren escenificar acciones donde se comprenda la complejidad de un cosmos de relaciones (cívicas o domésticas, no importa su naturaleza), que explicar objetivamente, a través de expertos, qué sucede en la realidad aludida. Una vez aceptamos que la realidad es un haz de capas, superposiciones, sentidos, discursos que trasciende lo objetivo y lo materialmente palpable, comprendemos que estos documentales enriquecen la comprensión de nuestro mundo, y las capacidades gnoseológicas del propio género.

2.

Con **La música de las esferas**, Marcel Beltrán cuestiona los términos objetividad, verdad e Historia. Uno de los méritos de la composición del filme radica en su capacidad para asumir el plano referencial como resultado de una representación intencionada. No son pocos los dispositivos formales develan su autoconciencia retórica y su emplazamiento subjetivo.

Pero cuando esto podría parecer una desventaja para el registro documental de **La música de las esferas**, no viene sino a potenciar su maquinaria de significación, como diría Octavio Paz. En puridad, no hay demasiado artificio en el filme. Su textura estrictamente dramática apela a un registro observacional que, aunque deja entrever una planificada puesta en escena, *simula* la concepción de ese otro documental que se pretendía “objetivo” y “realista”. Toda la narración —apelando tanto a materiales de archivo, como a la verificabilidad testimonial—, espera colocar el filme en tierra de lo verdadero. Sin embargo, la realización reconoce, de entrada, que no hay forma de contar una historia sin que antes pase por la subjetividad de la persona que escribe. No hay Historia sin negociación con la memoria. Así, el factor distintivo acá es menos la manipulación de «lo que en realidad pasó», que la declarada voluntad de urdir un pasado: un pasado capaz de explicar una herencia de valores, que sirva de apoyatura a una identidad vital.

La película asume un emplazamiento subjetivo, que condiciona, necesariamente, su enunciado y define la particularidad de la maniobra desplegada por el realizador. Dos elementos de índole morfológica lo constatan. Primero, la intervención directa del autor como narrador, quien no solo articula la historia que vemos, sino que su *voz en off* —al exteriorizar un punto de vista— matiza, connota, evalúa el montaje de las imágenes. Segundo, la acentuación de la cámara como una instancia que, desde una distancia prudente, observa el mundo; la cámara adquiere aquí una cualidad somática, en la medida en que siempre deja sentir su presencia. Este emplazamiento constituye el *locus* del que emana el relato.

¿Y qué nos cuenta Marcel Beltrán? El devenir personal de sus progenitores. Desde que se conocieron hasta algún momento previo al fallecimiento de su padre, a quien está dedicada la película. **La música de las esferas** cuenta una historia de amor. En sus imágenes se aprecia, con emotividad, el gesto de entrega incondicional de dos individualidades: Mauricio y Regina, quienes supieron sobrepasar toda contingencia entregados a la intimidad de sus sentimientos. Según deja saber el narrador, desde que se conocieron, con apenas veintitantos años, la vida de cada uno pasó a ser “una vida con el otro”. Con un potente sentido de fidelidad a la unión que consumaron —en los minutos iniciales, la voz que narra apunta que su padre le confesó alguna vez: “tu mamá y yo siempre tuvimos un pensamiento fiel”—, Mauricio y Regina tuvieron la suficiencia de imponerse a las coerciones del mundo para salvar la excepcionalidad de su amor.

Llegado a este punto, podemos decir que, si bien en la superficie temática del documental nos enfrentamos a los accidentes existenciales del devenir común de los padres del realizador, al nivel del discurso accedemos a un planteamiento mucho más complejo: la posición de las relaciones personales en el tejido de la Historia social y política del país. Si algo se entrelaza con coherencia en el filme, es el modo en que la Historia —el curso y las disposiciones de la sociedad— afecta el tejido de las relaciones interpersonales. El acento que esto alcanza llega a ser tal que **La música de las esferas** a la vez que ofrece un recorrido por la aventura vital de dos sujetos

particulares, llega a transparentar ciertas confrontaciones, problemáticas, tensiones, que atraviesan a la sociedad en general.

Todo lo anterior discurre en el filme por medio de un viaje de recuperación del pasado. Beltrán organiza la trama alternando segmentos testimoniales de un viaje físico, un viaje físico que se trasmuta en un viaje hacia los otros (sus padres), y el viaje hacia los otros se torna un viaje hacia sí mismo. En un primer momento, Regina y Mauricio se desplazan hacia Moa, donde vivieron los primeros años de su relación, donde sembraron su primer hogar, donde fundaron una familia. Allí fueron a pasar su servicio social, en lo que parecía ser una fuga a la negativa del padre de Regina a aceptar a Mauricio por ser mulato y provenir de una familia pobre. Mauricio fue guía cultural de la comunidad en que vivía y, junto a su esposa, fundó un Taller de Gráfica en el que, como nos deja saber el narrador, “tuvo un periodo creativo muy intenso”. Esa época en la que fueron plenamente felices, refugiados en la creación y la intensidad de su amor, es evocado durante la visita a los espacios en que solía transcurrir su vida: el taller, el apartamento donde vivieron, el hospital donde nacieron sus hijos...

Hay un instante en que, por sobre una serie de fotografías de aquel ensoñador periodo, se escucha a Marcel leer una carta que su padre enviara a Regina en el momento de su arribo a Moa: “Ahora en casa, estoy poniendo todas las cosas en orden para que te sientas bien. Aquí solo falta tu compañía. Nuestro apartamento es pequeño, pero muy acogedor. Quisiera saber cómo te va a ti, a tu familia; cómo anda tu padre y cómo te sientes tú. Recuerda que si estás bien yo estaré mejor”. Estas palabras explican la atmósfera de lo que fueron aquellos años entregados a su amor. Pero contrastémosla con un fragmento de las grabaciones de teosofía que ambos personajes escuchan en su habitación, el cual discuten entre ellos: “la personalidad que se construye a través de la experiencia en la mente humana, es producto de toda la información que los sentidos han recogido en este mundo [...] Esa es la estructura que atrapa a la mente carnal y la hace esclava. Por eso el hombre que se pregunta algo más de lo que se ve [...] empieza a liberarse de esa estructura”. Ahí tenemos una

explicación a la actitud de ellos hacia la vida, a sus anhelos de trascender la Historia y refugiarse en su amor.

El metraje pasa a San Luis y después a Santa Clara, en una exploración de la genealogía de estos dos sujetos. ¿De dónde vienen? En San Luis, ambos visitan la familia de Mauricio, recorren los lugares donde transcurrió su infancia. Y por supuesto, sabremos en voz del narrador que su abuelo transportó armas y medicamentos clandestinamente para el Ejército Rebelde, y que trabajó durante 50 años en los fogones de un central azucarero; y que su abuela participó en el proceso de intervención de bienes a grandes y pequeños empresarios, desarrollado por la Revolución Cubana en sus primeros años. Entre las impactantes imágenes de la maquinaria del central donde aún trabaja un hermano de Mauricio y las escenas de un almuerzo familiar en que se discute la situación actual de Cuba, se aprehende la existencia de una familia que entró a la Historia como consecuencia del triunfo de 1959, que todavía hoy vive en situaciones materiales estrechas, pero que parece vivir en conformidad y plenitud con su tiempo. Esto último llama la atención, sobre todo, cuando pasamos a Santa Clara, adonde viaja Regina sola, a celebrar el cumpleaños 85 de su madre. La familia de Regina fue intervenida por la Revolución y le fue confiscada la pequeña empresa del padre. En el tiempo que transcurre allí, veremos la resonancia actual de este hecho sobre el núcleo filial, que no logra superponerse a un acontecimiento que siente que los condenó a menos, que los sumergió en el fracaso. Lo interesante del paralelo que se establece entre una y otra familia, es la complejidad con que el documental plantea el asunto: no hay una toma de partido, no se juzga o cuestiona a las partes, nomás se presenta el contraste entre el impacto de la Historia en cada una de ellas, y la posición que en la actualidad ocupan en el entramado social. De este modo, se ejecuta un cúmulo de interrogantes que elevan políticamente una narrativa personal a los problemas de una Historia Nacional.

La música de las esferas se mueve menos en los predios de la autobiografía que en los de la autoficción, un concepto mucho más libre, en tanto justifica *per se* la inventiva imaginal, la manipulación del material verificable. O sea, posibilita trascender

lo estrictamente referencial, pues la textualización de la voz autoral consume una exploración de sí al intervenir en las experiencias de los otros. Al volverse hacia la vida de sus padres desde el foco irrestricto de su mirada, el yo urde su propia experiencia de verdad histórica, que no es sino un soporte para su identidad.

Una variación todavía más radical propone Alejandro Alonso en **La historia se escribe de noche**, cuyas imágenes se presentan como vestigios de “un mundo que delira en la oscuridad”. A través del registro de paisajes urbanos, rurales, costeros (paisajes periféricos, comunes e insólitos a un mismo tiempo), el documental esculpe en *forma* audiovisual ese “estado de excepción” histórico descrito por Walter Benjamin como condición y suerte de los oprimidos. Alonso encontró en la noche y “los apagones” (los cortes de electricidad, cada vez más extensos, a que son sometidos los cubanos) la materia significativa para su propósito. Como es costumbre, este autor entrega, con **La historia se escribe de noche**, una obra de meticulosa orfebrería cinematográfica: resonancias y ecos sonoros, industriales, naturales y apocalípticos se funden y alimentan el espíritu medieval de unas imágenes donde la luz es poco más que una reminiscencia.

Tras ver **La historia se escribe de noche**, como ya sucedía con sus anteriores filmes, se revela un creador capaz de evadir las tentaciones del realismo en una Cuba cuya precaria contingencia invita a testimoniar cada minuto de su día a día. ¿Qué hace el director? Como el pintor Pedro Pablo Oliva, que convirtió el motivo de “los apagones” en metáfora del Periodo Especial, Alonso toma esos cortes de luz eléctrica que aquejan hoy las noches de los cubanos y los procesa artísticamente, modela su materialidad signífica... hasta imprimir en ellos la violencia histórica que doblega estos tiempos; hasta convertirlos en claves explicativas de la sensibilidad de la ínsula, cada vez más abocada al fin de una era, a los abismos de su Historia. A diferencia de **El gran apagón de Oliva**, sostenido en el registro colorido y la iconografía infantil propios del pintor, **La historia se escribe de noche** opera con la ausencia de luz, con la oscuridad, con la noche como cualidades de la *forma* y como espacio vital, como una

geografía social ulcerada, vacía, ucrónica, donde los hombres caminan perdidos en busca de señales, donde moran a la espera de un mañana.

Para conseguir ese paisaje “del mañana”, que es el auténtico semblante del presente ante sus ojos, Alonso despliega un trabajo expresionista con la ausencia de luz, las sombras y la oscuridad —al inicio del documental se sugiere verlo sin contaminación lumínica, por “las condiciones de baja luminosidad” en que se filmó—. Otras dos estrategias son esenciales: como advertía al principio, la construcción del abrasante paisaje sonoro que acompaña el registro visual y la conversación al interior de su casa entre él y su madre, que alterna con los “retazos de Pinar del Río, La Habana, Bahía Honda y la Ciénaga de Zapata”, que tejen el territorio visto en la película, según cuenta el propio autor a Dean Luis Reyes en una entrevista.

El diseño sonoro de **La historia se escribe de noche** recrea un *dark ambient* tan aislante en el tiempo, y opresivo, como las mismas imágenes. El sonido, a veces orgánico, a veces sumamente industrial, inyecta una envolvente densidad al registro visual, a la vez que pauta los sentidos del discurso. Hay una imagen muy elocuente, al inicio, donde un plano general presenta un cementerio al fondo del cual, casi perdida en el horizonte de la noche, se puede ver la torre de remate del monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución. Al instante tiene lugar un apagón: y la noche envuelve a plenitud las tumbas de todos esos muertos como si sus memorias perecieran. Mientras, la torre enhiesta, un símbolo en fuga, permanece iluminada e inalcanzable para los que viven al dorso de la Historia. Una vez se hace la oscuridad, un sirena, como un grito de emergencia sordo, invade ese paisaje de muerte y olvidos. **La historia se escribe de noche** —donde Alonso forcejea con la luz para intentar ver la oscuridad, la oscuridad de la noche y la oscuridad de los apagones (superpuestos)—, intenta decir que es hacia ese paisaje de sombras y oscuridad hacia donde debemos dirigir la mirada.

El documental tiene un eje articulador en la conversación entre Alejandro y su madre. Ella habla de sus sueños, de rostros desconocidos; habla de fantasmas, y de la

persistencia de la imagen “de una sombra larga que oscurece todo, pero que no llega a ser la noche”, y que pareciera invadir su vigilia. Explica Alonso que entre “lo más complejo [del proceso de realización] fue encontrar [como] transitar del rito familiar al rito colectivo” (Reyes, 2024). Ahora podemos decir que entre las virtudes del documental no solo cuenta exhibir ese momento íntimo como propio “del cambio de ritmo que imponen las ‘horas muertas’ de un apagón”, donde “libres de cualquier distracción visual, las palabras adquieren otro valor y el acto de contar se convierte en un gesto de resistencia para alejar la oscuridad” (Reyes, 2024). También cuenta transmutar el cosmos de lo personal y lo subjetivo en un territorio dador de sentido al paisaje social. La ciudad castigada pareciera el paisaje recóndito de los sueños y de los miedos de la madre, tanto como la casa por donde transitan, sonámbulos, esos individuos, esos espíritus con temor a tropezar consigo mismos.

En algún momento, mientras dos mujeres intentan encontrar señal para sus celulares en plena penumbra nocturna, se escucha un breve fragmento de una emisión radial del relato *Anochecer*, de Isaac Asimov, en que se dice: “¡Luz!, ¡Luz!, ¡Luz!... Un millón de fuegos como un mundo que delira en la oscuridad”... Esa sutil intervención radial, extrañeza que corporiza el ucrónico mundo visto por Alonso, se superpone con las palabras de su madre, y para llamar la atención sobre el fin de un tiempo y la presencia, en la oscuridad de la noche, de la fuerza capaz de encontrar la salida. Esas flamas de la marcha de las antorchas, que se reproducen y atropellan, como una cruzada medieval, son el síntoma del desajuste histórico.

Otro documental en que se “ponen de cabeza” las convenciones del género es **Cuatro hoyos**, de Daniela Muñoz Barroso. **Cuatro hoyos** es un *portrait* que no lo es. Es el retrato de un señor de la tercera edad llamado José Corrales Ruiz. Es su retrato, pero él es y no es el protagonista. La realizadora documenta su encuentro con José en un pequeño campo de golf que él ha construido en las afueras de Madrid para pasar sus días como jubilado. Y ese encuentro es el auténticamente retratado. Subrayar en la sinopsis que la construcción del campo de golf es el “proyecto [de Pepe] tras su jubilación”, es revelador en la medida en que advierte, en la tercera edad del personaje,

la posibilidad de escapar del imperativo del trabajo, en tanto regente del ritmo de sus días. José Corrales Ruiz no ve el juego como simple entretenimiento para matar un tiempo que ahora, quizás, le sobra, sino como un hallazgo de placer, gozo y realización personal; en algún momento Pepe dice a la realizadora: “si esto me falta a mí yo creo que me muero en dos días, porque esto es mi vida.”

Daniela se involucra en la narración, participa de la documentación, es también un personaje. Se le escucha hablar detrás de cámara y entra literalmente al cuadro; ella no entrevista a José, conversa con él, interactúan entre ellos. Por eso decía que la realizadora documenta el encuentro: importan menos los testimonios de Pepe, su historia, que la relación que se cuece entre ellos en escena. En otras palabras, **Cuatro hoyos** aprehende el encuentro entre dos personas aparentemente desemejantes que se reconocen mutuamente y empatizan. Daniela desea grabar a José, y José se entrega espontáneo, encantador... Se podría decir que **Cuatro hoyos** es el registro del proceso de grabación del *portrait*, al presentar su relato como el montaje orgánico, intrépidamente comunicativo, de situaciones que no suelen terminar en un metraje. En última instancia, es una película sobre sí misma, mas tal operación no se resuelve en un gesto formalista, moderno, que implica renunciar a una narración, a la construcción de personajes. La cimentación de ambos personajes aflora por sobre la forma película. Él infringe las situaciones que ella intenta inducir, y ella reconfigura el ritmo de la filmación *in situ*. Es entonces una película sobre sí no en tanto gesto vanguardista sino en tanto experiencia humana.

Y tal solución marca el estilo del filme, que resulta a ratos una comedia documental de situaciones, como el imponente carisma de su protagonista español. La personalidad de José, en apariencia siempre despreocupada y asertiva, abraza el tono de la narración, a tal punto que no es posible ver **Cuatro hoyos** sino es desde la empatía. Una empatía deudora también del criterio de realización, pues si bien José se presenta carismático, alegre a ratos, se alcanza a ver en él a un hombre de carácter, seguro de sí, nunca desbordado. Quizás de ahí emanan sus simpáticos desencuentros

con la directora, aunque, ambos tienen pérdida auditiva y no se escuchan con claridad a ratos.

Es tan cautivador este señor que, en los días de su servicio militar en el cuartel general del Sahara, recogía piedras porque “eran muy bonitas”, según cuenta. Para José nada parece ser un problema: cuando Daniela le pregunta si no teme dejar de escuchar el sonido producido por las bolas de golf al ser golpeadas, él responde, sin pensarlo dos veces, que no, y recuerda, además —como si esa fuera toda la solución—, que tiene unos aparatos con los que escucha “divino”. Son muchos los momentos lúdicos en esta película resuelta en los códigos de la personalidad de su protagonista. Daniela comienza el metraje con una situación ya simpática: en el justo instante en que se rompe algún botón de la cámara; más adelante, la escuchamos reclamar a Pepe, entre la queja y la sonrisa: “me cuentas las cosas fuera de cámara”.

Decíamos que el documental no es una instantánea del personaje, sino el testimonio del encuentro de dos seres casi contrapuestos. Daniela es cubana, José es español; Daniela es mujer, José es hombre; Daniela es joven, Pepe es viejo. Pero se reconocen. Un relato que parece fundado en las antípodas, en realidad, acaba hablando del vínculo... Aunque con total inteligencia se sobrevuela la cuestión de la nacionalidad, para instalar la narración en terreno estrictamente humano, la nacionalidad no deja de pautar las diferencias que entre ambos existe, por eso es tan simpático el minuto fugaz en que Pepe hace una pausa en su discurso para acotar: “vamos, los carros, porque [ustedes] los llamáis los carros.” Como hermoso es cuando Daniela, para poder golpear las bolas, pide a Pepe que se ocupe de grabar el sonido, y cuando este pregunta cómo debe manejar el equipo, ella responde: “es como el palo de golf”. **Cuatro hoyos** no es el típico *portrait* que responde preguntas como ¿quién es José?, ¿de qué vive?, ¿cómo llegó a dónde se encuentra hoy? ¿y su familia? Su sensible mirada se queda no más con la evidencia única de la fuga de José a través del golf del retraimiento que pudiera implicar la vejez, y con el perfil más singular del personaje: esa vitalidad, optimismo y simpatía con que parece transitar sus días de jubilación.

Mas el documental tiene muchas capas, y quizás es la pérdida auditiva que padecen ambos cuanto empuja a la directora a registrar el mundo de Pepe. Ese padecimiento común los emparenta, aunque para ninguno supone un dilema, una gravedad. Sí motiva el ansia de Daniela Muñoz por ver el sonido como factor de caracterización, aspecto que es ya un rasgo de estilo/autoría en su trabajo; conocer a José es conocer los sonidos que rodean ese cosmos que se ha construido. En tal sentido, el filme también dibuja un mapa de esas sonoridades que pueblan el descampado donde el personaje pasa sus horas: el viento, las aves que cantan, las personas que corren, los automóviles que transitan por el lugar... La aprehensión del sonido llega a ser un dispositivo auténticamente alegórico respecto al reconocimiento mutuo. Al comenzar la película, Daniela le pide a Pepe explicar las características básicas del golf, y mientras habla, el ruido de una avioneta invade el plano por completo y no se alcanzan a escuchar sus palabras. Premonitoriamente, ahí ya se advierte que la posibilidad de escuchar pautará ese sugestivo encuentro entre ellos; conocer a Pepe para Daniela es también conocer cuáles son los sonidos, los silencios, los ruidos que lo rodean, las palabras con que se expresa.

El sonido aporta una clave esencial para comprender **Cuatro hoyos**. Entre los sonidos que se escapan y la abundancia de los sonidos se cuece un espacio de reconocimiento personal. Porque de alguna manera, para Daniela, el filme es un refugio, donde, como un hilo invisible, el sonido (de la voz, del ambiente, su ausencia incluso) deviene la ventana desde la que expiar la personalidad de Pepe. Así como el golf ha salvado al viejo español, el cine es para la joven realizadora cubana su patria, y un arma.

Un segmento importante, tanto por su cualidad disruptiva respecto al tono seguido hasta ahí por la narración, como por la organicidad con que dinamiza el ritmo visual, es aquel donde vemos a Daniela grabar el sonido ambiente mientras se amplifica la imagen, en una suerte de distorsión expresionista, cuasi onírica, más subjetiva... De las pequeñas cláusulas en que Daniela interroga a José o interactúan

los dos, pasamos a esta declaración autoral sobre la necesidad de aprehender el sonido como índice de identidad. Pasados unos segundos, sabremos que la imagen amplificada, ligeramente distorsionada, resulta de la mirada de Pepe a través de unos binoculares; revelación que acentúa la sed de la realizadora por encontrar, frente al imperativo de la imagen, el potencial dialógico del sonido, su distinción expresiva.

3.

Desde la proyección en el mundo alrededor suyo de sus conflictos personales y sus maneras de pensar y sentir, los realizadores analizados constatan que el registro objetivo no es suficiente para “hacer sentir”, que es otra manera de documentar, cómo vemos el mundo, que sentimos estando en el mundo, presos de unas u otras coyunturas. Estos pocos casos son suficiente para evidenciar el florecimiento estético del documental cubano de los últimos años. Desde principios del siglo XXI se ha disparado la inventiva en nuestro paisaje fílmico, a partir de un reconocimiento de que al documental asiste la misma creatividad que a la ficción, de que se puede “documentar” la realidad desde la experimentación con una plétora de recursos expresivos. La asunción de que el documental, en tanto lenguaje, es un performance, artificio, puesta en imágenes, o sea, representación intencionada del mundo, ha posibilitado que este género vuelva a tener entre nosotros la originalidad, la singularidad estética y la profundidad gnoseológica que alcanzó bajo la autoría de Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián, Bernabé Hernández, Santiago Álvarez, entre otros creadores mayúsculos de los años sesenta del pasado siglo.

Las connotaciones tras la representación de paisajes cotidianos y vivencias personales permiten advertir que el documental performativo no solo es una vía estética, es una estrategia política para cuestionar los discursos oficiales y abrir espacio a memorias y voces marginales. En este sentido son medulares la movilización de estrategias fílmicas que privilegian la experiencia sensorial y afectiva del espectador, apostando más por provocar resonancias que por transmitir certezas. El presente trabajo advierte que el gesto performativo implica asumir la subjetividad como un valor epistemológico, no como un obstáculo, un punto de arranque capaz de

enriquecer la capacidad del documental para producir conocimiento. Estas películas se sumergen en un terreno liminal de exploración sociocultural que trasciende los macro discursos sociales. Al unir lo íntimo y lo social, lo autobiográfico y lo histórico, el documental cubano actual se convierte en un laboratorio para explorar nuevas relaciones entre individuo y nación. Ello estriba en el establecimiento obligatorio de diálogos, relecturas incluso (conceptuales, estilísticas, narrativas, formales...) entre los realizadores de los años 60 y los contemporáneos.

Llama la atención ese acercamiento a la forma fílmica no desde una certeza estética sino desde la exploración. En la misma medida que los realizadores exploran sus subjetividades, la forma cinematográfica se presenta como una búsqueda estética, que abraza abiertamente toda experimentación formal (uso del sonido, la autoficción, la oscuridad como materia plástica, la interacción entre cineasta y sujeto). Todo recurso empleado se vuelve parte de un lenguaje en construcción. Ello tiende puentes a las voluntades autorales de propiciar representaciones de zonas menos complacientes de la experiencia cultural, menos visibles y más complejas de la vida social.

Este ejercicio de análisis subraya “lo performativo en el documental” como una manera de pensar el cine, no solo como ventana al mundo, sino también como una intervención activa en la realidad y en la manera en que la interpretamos. El cine, y más aún en su especificidad documental se torna cada vez más una arena de reflexiones sobre la condición humana, sobre el modo en que el individuo es atravesado por los macro discursos sociales, en un intento por dar cuenta cada vez más de las subjetividades y sensibilidades que se desarrollan y proliferan en este proceso, y cada vez menos de la facticidad de los sucesos que atesora la Historia.

La diversidad de autores y estilos analizados en el panorama reciente da cuenta de una escena plural y descentralizada, nutrida por el cine independiente y las búsquedas personales. El auge de este tipo de propuestas contribuye a reposicionar al documental cubano en la conversación internacional sobre cine contemporáneo y

experimental, afirmándolo como un territorio fértil de innovación y resistencia cultural, donde la subjetividad se convierte en motor de nuevas formas de pensar la realidad.

Fuentes consultadas:

Foucault, M. (1966): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humana* (trad. Elsa Cecilia Frost). Edición digital.

León, Ch. (2008): "Imagen, performatividad y subjetividad. Los desafíos contemporáneos del cine documental": <http://viavisual.blogspot.com/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html?m=1> (último acceso: 27 de enero de 2019).

Little, J. A. (2007): *The power and potential of performative documentary film*. Bozeman, USA: Montana State University.

Mamblona, R. (2012): *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*. Tesis en opción al grado de Doctor en Ciencias. Universidad Internacional de Catalunya.

Nichols, B. (1994): *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

Pinto, I. (2013). "Stella Bruzzi. El documental como acto performativo". *laFuga*: <http://www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639> (último acceso: 27 de enero de 2019).

Plantinga, C. (2005): "What a documentary is, Alter All". En *Journal of aesthetics and art criticism*. Vol. 63, No. 2, pp. 105-117.

Plantinga, C. (2007): "Caracterización y ética en el género documental". *Archivos de la filmoteca*. Revista de estudios históricos sobre la imagen. No. 57-58, pp. 46-67.

Reyes, D. L. (2024): "Cuba está viviendo una de las etapas más oscura de la historia reciente". *Cubamet*: <https://www.cubamet.org/cuba-esta-viviendo-una-de-las-etapas-mas-oscuras-de-la-historia-reciente/> (último acceso: 17 de octubre de 2025).

- Santana, A. (2018): "Figuraciones vestigiales, proyectos inconclusos, rehabilitaciones creativas". *Bisiesto* (diario de la 17.^a Muestra Joven ICAIC), no. 5, sábado 7 de abril, p. 4.
- Venet, J. (2017): "Despertar del insomnio". *Bisiesto* (diario de la 16.^a Muestra Joven ICAIC), no. 5, sábado 8 de abril, p. 4.
- Weinrichter, A. (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Barcelona: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (Coord.) (2007): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra, España: Festival Internacional de Cine de Navarra.