



## El registro de la realidad desde la periferia. Examen del documental independiente en el oriente de Cuba<sup>1</sup>

C. Guillermo Lloga-Sanz<sup>2</sup>

Recibido: 20 de febrero de 2019 / Aceptado: 16 de marzo de 2020

**Resumen.** El artículo explora la producción documental independiente en el oriente de Cuba. Analiza un ambiente de creación cuyas obras, en su gran mayoría, han circulado al margen de los circuitos fundamentales del audiovisual en Cuba y, en consecuencia, han sido ignorados por la literatura sobre cine cubano. En un primer momento, se escruta el contexto de la documentalística en la región este de la Isla y se identifican las principales formas de construcción audiovisual actuantes en el territorio. A continuación, se inquiriere acerca de la noción misma de cine independiente en el campo de los *film studies*, se establecen sus corrientes teóricas fundamentales y se señalan sus particularidades en el ámbito cubano. Seguidamente, se formula una concepción operativa del cine independiente adaptable a las coyunturas de realización de entornos mediáticos altamente centralizados. Por último, se determinan los rasgos fundamentales que caracterizan esta forma de producción documental en el oriente de Cuba. El presente texto reconoce en el documental independiente una forma dinámica en transición.

**Palabras clave:** Documental; documental independiente; cine cubano; cine independiente.

### [en] Recording Reality from the Periphery. Exam of Independent Documentary in Eastern Cuba

**Abstract.** The article explores independent documentary production in East Cuba. It analyzes an ambience of creation that, in its majority, have circulated outside the margins of the main audiovisual platforms in Cuba and, consequently, have been ignored by the Cuban film studies. First, it scrutinizes the context of documentaries in the Eastern region of the island and identifies the principal forms of audiovisual construction acting on the territory. Then, it inquires the notions of independent cinema in the field of film studies, establishes the main theoretical guides and point-outs theoretical manifestations on the Cuban ambience. Following, it formulates an operative conception of independent cinema adaptable to the filmmaking circumstances of media environments highly centralized. Finally, it determines the fundamental features that characterizes this form of documentary production in Eastern Cuba. The present text recognizes in independent documentary a dynamic form in transition.

**Keywords:** Documentary; independent documentary; cuban cinema; independent cinema.

**Sumario:** 1. Introducción. El cine independiente cubano reconfigura sus coordenadas. 2. El documental en el oriente de Cuba: focos productores. 3. Estado de la cuestión. Hacia una conceptualización del cine independiente. 4. Estudios de cine independiente en Cuba, 5. El nuevo milenio, las nuevas tecnologías

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido apoyado por la Cooperación para el Desarrollo Belga, a través de VLIR-UOS (Consejo flamenco interuniversitario de cooperación para el desarrollo) en el contexto del programa de cooperación institucional universitario con la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba

<sup>2</sup> Universidad de Oriente (Cuba)  
E-mail: carloslloga@uo.edu.cu  
<https://orcid.org/0000-0003-1878-5128>

y un nuevo escenario económico para Cuba. 6. Rasgos fundamentales de la producción documental independiente en el oriente de Cuba. 7. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Lloga-Sanz, C.G. (2020) El registro de la realidad desde la periferia. Examen del documental independiente en el oriente de Cuba. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 849-864.

## 1. Introducción. El cine independiente cubano reconfigura sus coordenadas

Un gran revuelo provocó la enunciación por el gobierno cubano del Decreto Ley No. 373/2019 Del creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente (2019). Las posibilidades que trae para el ambiente cinematográfico de la isla están siendo discutidas con ardor en el campo intelectual, fundamentalmente desde la prensa digital.<sup>3</sup> Tal medida da continuidad a un volumen de transformaciones que se han sucedido en el escenario político y mediático de Cuba en los últimos quince años (Duno-Gottberg y Horswell, 2013; Levine, 2016; Salazar, 2017; Lloga, 2019).

Ahora la nueva disposición legal hace renacer los aires de cambio. Si bien pasarán años antes de constatar los resultados de la misma, parece claro que esta medida corola un proceso de descentralización de la historia del cine en Cuba que viene aconteciendo desde mediados de los años ochenta del siglo pasado (Stock, 2009<sup>4</sup>; Ramos, 2013). El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que hasta esa década funcionó como eje de la historia cinematográfica, ha pasado a ser uno más de los agentes actuantes.<sup>5</sup> El ICAIC sigue siendo el núcleo de la cultura cinematográfica cubana, sin dudas, pero desde inicios del nuevo siglo se ha visto compelido a establecer un diálogo más cercano con realizadores no afiliados a la institución (Lénárt, 2014). El Decreto Ley No. 373/2019, si bien no es la Ley de Cine que demandan los realizadores independientes desde hace tiempo (González, 2018; Lloga, 2019), es una vuelta de tuerca más que compele al ICAIC a renegociar su posicionamiento dentro del cine cubano producido hoy.

Con vistas a ofrecer balance de un panorama que anuncia su evolución, este artículo analiza el documental independiente en el oriente cubano como uno de los principales focos de producción actuantes en el territorio. Es un estudio

<sup>3</sup> El blog *Cine Cubano, la pupila insomne*, dirigido por Juan Antonio García Borrero, ha fungido como plataforma de vanguardia para estas discusiones. A través de escritos de cineastas como Miguel Coyula (2019) y de críticos como Dean Luis Reyes (2019), el cine independiente en Cuba encuentra aquí su primer intento de sistematización en los estudios sobre cine cubano.

<sup>4</sup> El texto de Ann Marie Stock referido fue publicado en 2009 originalmente en inglés por The University of California Press. En el año 2015, el ICAIC lo editó y publicó en Cuba bajo el título *Rodar en Cuba. Una nueva generación de realizadores*. Para este artículo, se prefirió trabajar con la edición original, debido a que hay ciertos pasajes no incluidos en la publicación posterior.

<sup>5</sup> El ICAIC ha ejercido el monopolio sobre lo que se hace y lo que se muestra del cine cubano desde los años iniciales de la Revolución. El cine en Cuba es el único medio masivo adscrito al Ministerio de Cultura y no controlado directamente por el Departamento Ideológico del Comité Central del Partido Comunista de Cuba (PCC). Tal y como ha sido señalado por Salazar (2017), “ello ha contribuido al desarrollo de una producción fílmica menos formal desde el punto de vista político-ideológico” (p. 44). En consecuencia, el ICAIC ha estado inmerso polémicas y cuestionamientos permanentes a lo largo de sus sesenta años (Guanche, 2003; Pogolotti, 2007; Del Río, 2011). Aunque han existido otras iniciativas productoras con una vida relativamente corta (Reyes, 2019), es durante los ochenta que comienza el proceso de pluralización de la producción mediática en Cuba (Stock, 2009; Lloga, 2019; García Borrero, 2019). En el plano de la exhibición, Vega y Naito (2018) plantean que el ICAIC nacionalizó durante los primeros años de la década del sesenta la totalidad de los cines en el país, asegurando de esa manera el control total de lo mostrado.

exploratorio que tiene como objetivos establecer un marco teórico apropiado al contexto audiovisual cubano y describir los rasgos fundamentales de la práctica de producción documental independiente en la región este de la isla. Para ello, se examina la noción de cine independiente provista por los estudios sobre cine a escala global. Luego, se contextualiza su racionalización por entorno crítico cubano, para, a continuación, ofrecer un concepto operativo adaptable a la comprensión del fenómeno en Cuba. Finalmente, se caracterizan las expresiones fundamentales de la realización documental independiente en el oriente de Cuba, enfatizando en su carácter contingente y difuso.

## **2. El documental en el oriente de Cuba: focos productores**

Desde mediados de la década de 1980 el paisaje audiovisual de Cuba vio la emergencia de un cuerpo de documentales producidos por cineastas locales en el este de la Isla. Ello coincide cronológicamente con un proceso de diversificación de la producción audiovisual cubana más allá ICAIC, e incluye no solo nuevos productores sino también discursos y estéticas diferentes (Stock, 2009). La irrupción del documental en el oriente de Cuba permitió un nuevo privilegio de observación. A pesar de su relevancia para el contexto local, los filmes son apenas conocidos fuera del oriente de Cuba y esta voluntad documental ha sido desconocida por la literatura especializada.

El documental del oriente de Cuba cuenta con tres focos de producción. En primer lugar, se encuentran las televisoras locales. Pertenecientes al Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), estas organizaciones constituyen los principales núcleos de construcción mediática de los territorios. Aunque no cuentan con una política particular para la producción documental, su gestión ha sido motor impulsor del género en cada provincia, mostrando una sinergia interesante con las entidades existentes en el entorno local. En el oriente de Cuba se identifican cinco televisoras provinciales (una en cada provincia): SolVisión (Guantánamo), TeleCristal (Holguín), Tele Turquino (Santiago de Cuba), CNCTV Granma (Granma) y TunasVisión (Las Tunas). De igual forma existen varias corresponsalías municipales.

El segundo productor reconocible en la región es la Televisión Serrana (TVS). Fundado en 1993 y localizado en las montañas de la Sierra Maestra, TVS es un centro destinado exclusivamente a la creación documental. Tiene una orientación al trabajo comunitario y con un equipamiento limitado esta institución es un referente mayúsculo en la estética audiovisual del área y ejerce una gran influencia en la representación rural del espacio cubano. Los realizadores de TV Serrana aseguran haber filmado más de medio millar de documentales desde sus tiempos de fundación (Diez, 2013).

Existe un tercer foco de producción documental en el área: los realizadores independientes. Su existencia está asociada al desarrollo tecnológico y se convierte en un factor importante en el siglo XXI con la proliferación de la tecnología digital. La producción independiente se ha distinguido por ser una práctica eventual. Con solo algunas excepciones en todo el territorio, nuevas asociaciones aparecen con frecuencia y se disuelven en un corto tiempo; circunstancia que dificulta el seguimiento de sus filmes. Por asociación se sigue aquí la nación sugerida por Cadena-Roa y Puga (2005), es decir, “agrupamientos voluntarios de personas unidas

por metas comunes, reglas de funcionamiento y elementos simbólicos que les dan identidad” (p. 14). Es necesario señalar que tales iniciativas no han contado con reconocimiento legal y hacia su interior carecen de ordenamiento corporativo. Por lo general, existe una figura central afiliada a la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales, a través de la cual se realizan las operaciones comerciales. Este realizador funciona entonces como nodo alrededor del cual otros realizadores “fuera de sistema” ejecutan su quehacer. No obstante, el entusiasmo de estos grupos y su tendencia a lidiar con tópicos no-comunes dentro de la representación habitual de los medios públicos en Cuba, hace necesario incluirlos como punto de vista relevante para el contexto audiovisual local.

El documental en el oriente de Cuba enfrenta numerosos problemas socioculturales: escasa presencia en los espacios fundamentales de exhibición a nivel nacional; baja participación en festivales y nula inclusión en el circuito de salas de cine. También, hay una pobre conciencia por parte de las instituciones profesionales de los medios acerca del valor y usos de sus obras. A esta situación se suma una gran precariedad en la preservación de los filmes, lo cual puede considerarse una contradicción si se nota que los principales productores del área son organizaciones expertas. La práctica documental se muestra, en términos de Nichols (1997, p.42), como una débil comunidad de practicantes. A un nivel regional, los documentales proveen de un vasto registro del ambiente cultural y natural del oriente de Cuba durante los últimos tres decenios. Estas películas asisten en la construcción simbólica de la localidad desde la representación mediática.

### **3. Estado de la cuestión. Hacia una conceptualización del cine independiente**

Aunque es común encontrar la categoría de “cine independiente” como un concepto clave dentro de los *film studies*, las investigaciones que se empeñan en su análisis tienden a preferir el examen de cuerpos concretos y reducidos de filmes, prácticas audiovisuales puntuales y personalidades específicas. Las experiencias de la realización independiente parecen no repetirse de un productor a otro y las conexiones que los agrupan son, con frecuencia, harto difusas. El cine independiente luce, entonces, no como una cualidad comprehensiva que aúna elementos determinados, sino como una clase abierta que designa una “no pertenencia a” (...la industria, las políticas, las estéticas, etc.). Así, la metáfora de Emanuel Levy se presenta como una definición de puntería: “cine de los de fuera” [*cinema of outsiders*] (1999).

Es posible identificar dos tradiciones fundamentales en la exploración del fenómeno. Por un lado, se entiende el cine independiente como alternativa-escape-oposición a las industrias dominantes. Esta posición predomina en la academia norteamericana (King, 2005; Holmlund y Wyatt, 2005; Tzioumakis, 2006, 2011; Berra, 2008). La oposición con respecto al cine comercial es una conceptualización que puede ser encontrada también en los análisis de países con industrias poderosas como Hong Kong (Veg, 2014), India (Baltruschat y Erickson, 2015, p.6) y, en menor medida, Filipinas (Baumgärtel, 2012<sup>a</sup>, p.1). Estas investigaciones, al mismo tiempo, promueven la asociación del cine independiente con una voluntad creativa y personalidades artísticas enérgicas materializadas sobre todo en la figura del director (Levy, 1999; Tzioumakis, 2014, p.156; Backman Rogers, 2015; Baltruschat

y Erickson, 2015). De igual manera, tienden a concentrarse en la ficción y rara vez tocan otros géneros (Tzioumakis, 2016).

John Lent, en su ensayo sobre el cine independiente en el sudeste asiático, indaga sobre esta práctica desde un ángulo diferente. Él entiende la “independencia” con respecto a tres tópicos: uno, regulaciones gubernamentales y censura; dos, grandes estudios y, tres, métodos/estilos tradicionales de realización (Lent, 2012, p.13). Lent declara la naturaleza porosa de las fronteras de cada sección y propone ejemplos que no encajan del todo en sus categorías. Pero el entendimiento que sugiere del cine independiente con respecto a las estructuras de gobierno constituye la segunda tradición de análisis que cala con fuerza en la exploración de este tipo de producciones.<sup>6</sup> La disyunción con las esferas políticas dominantes y el desempeño de la realización filmica fuera de los espacios provistos por ellas, es la arista fundamental desde la que se ha entendido el cine independiente en países con un alto nivel de concentración política en el sector estatal. De ahí que no extraña encontrar posiciones similares en los estudios sobre cine chino (Zhang, 2007; Zhen y Zito, 2015; Lu, 2015) o iraní (Jahed y Ganjavie, 2011).

Las dos posturas coinciden en la urgencia por la definición del término antes de cualquier adentramiento más profundo. Ambas tradiciones se caracterizan por esclarecer lo que consideran los respectivos *mainstreams* (industria o gobierno), de los cuales el cine independiente promueve un distanciamiento. También concuerdan en la preferencia por el estudio de la ficción, rodean esta práctica audiovisual de un aura romántica y rebelde y la asocian con la actitud *avant-garde* propia del discurso artístico.

Es preciso considerar, además, que el ejercicio crítico que define el cine independiente con respecto a los aparatos estatales tiende a prestar más atención a obras y prácticas con escasa o ninguna presencia a nivel industrial. Ello debido a que el control gubernamental de los sistemas de producción y exhibición encarna pretensiones no solo comerciales sino, especialmente, de dominio de los discursos circulantes en la sociedad. De ahí se comprende que, al hablar de cine documental independiente, esta es tradición la que predomina.

#### 4. Estudios sobre cine independiente en Cuba

Con respecto a la realidad cubana, la conceptualización y estudio del cine independiente es un asunto irresuelto. Mario Naito aclara que “entre 1970 y el 2000 prácticamente nadie usaba las palabras *cine independiente* para referirse a los filmes producidos por estas instituciones o grupos, que ocasionalmente podían verse en alguna salita de la capital en el marco de algún festival pasajero” (2014, p.207 cursivas en el original). Este investigador también esclarece que el documental, los cortos de ficción y la animación, son los espacios donde hay un mayor desarrollo de un cine independiente. Naito asocia estos eventos a la actuación de jóvenes y aunque

---

<sup>6</sup> La tercera clase que ofrece Lent, a saber, la independencia con respecto a los métodos tradicionales de realización debe ser entendida como una consecuencia de las otras dos, o sea, de la producción fuera de la industria y de los medios gubernamentales. Generalmente, esta idea de autonomía de formas de realización plantea la oposición del cine independiente a la producción filmica en estudios (véase también King, 2005).

no provee ejemplos concretos, declara que son trabajos que se distinguen por un estilo crudo y por una tendencia a lidiar con la realidad cubana de una forma más directa.

En Cuba, con un ambiente mediático centralizado, controlado y regulado por el aparato estatal, es fácil el reconocimiento de un grupo de filmes y realizadores que se mueven fuera de los ámbitos fundamentales de la creación audiovisual. Ann Marie Stock da cuenta de cómo la práctica audiovisual fuera del ICAIC ha sido llamada por diversos nombres. Señala como ejemplos “cine de aficionados”, “cine sumergido” o “cine independiente” y aboga por la incapacidad de los mismos para describir con coherencia el panorama de la Isla. El presente estudio armoniza, junto a Stock, que los dos primeros calificativos (“aficionados” y “sumergido”), invocan actitudes paternalistas y superficiales y fallan en la apropiada estimación de la importancia de esta producción. Sin embargo, Stock considera que:

(...) como con los términos anteriores, “independiente” construye falsas dicotomías; sugiere que los realizadores cubanos trabajan dentro del ICAIC o fuera, que se alinean con la industria o en su contra. De hecho, las fronteras entre los filmes producidos por la industria y otros se ha vuelto más fluida en la medida que los realizadores ocupan cada vez más mundos interconectados. El apodo “independiente” se mantiene inadecuado, por tanto, para dar sentido a esta actividad audiovisual reciente.

He acuñado *realización callejera* [*Street filmmaking*] con el objetivo de analizar la transformación audiovisual reciente sin reproducir el pensamiento dicotómico que prevalece en los estudios críticos sobre la cultura de Cuba (Stock, 2009, p.22).

Hay que hacer notar que el texto de Stock, si bien es crucial para la interpretación de la cinematografía cubana contemporánea, ofrece una discusión muy pobre con respecto al esclarecimiento teórico de la categoría “cine independiente”. Las fuentes que inspiran a Stock y su concepto provienen del movimiento artístico grafitero Arte-calle, que se desarrolló en la ciudad de La Habana en los años ochenta,<sup>7</sup> y de la metáfora (común en el habla cotidiana en Cuba) que considera “lo callejero” como informal, verdadero o esencial. *Realización callejera* evoca, entonces, aires de espontaneidad y una sensorialidad relacionada con el día a día [“experiencia callejera” (Stock, 2009, p.23)].

Aunque este estudio está de acuerdo en que dicha producción no asume una oposición abierta ni al *mainstream* mediático ni a la política gubernamental misma, tampoco considera acertado el término *realización callejera* por las siguientes razones: en primer lugar, la presente investigación propone sacar a la superficie la disposición centro-periferia que determina el pensamiento del cine en Cuba, por lo que no puede validar la sinécdoque que extrapola de forma natural una experiencia local habanera (como lo fue Arte-calle) como una denominación que engloba *a priori* una experiencia nacional (como lo es la realización independiente); y, en segundo

<sup>7</sup> Arte-calle fue un movimiento de artistas visuales que desarrolló su quehacer a mediados de la década de los ochenta. Ha sido reconocido por la crítica como un representante distinguido de la vanguardia plástica cubana de esos años, sus obras se caracterizaron por la intervención de espacios públicos, fundamentalmente a través de la pintura de murales y grafitis, aunque los performances, canciones y poemas, también formaron parte de su repertorio de acciones (Mosquera, 1999; Fernández, 1999). Entre los artistas más destacados del grupo figuraron Aldito Menéndez, Pedro Vizcaíno y Erick Gómez. El crítico de arte Antonio Eligio Fernández (2007) llamó a Arte-calle una “parodia estética y cubana de las Brigadas Rojas, muy efectiva cuando se trata de aterrorizar a los burócratas al bate” (p.105).

lugar, como manifestación puntual del documental en la región oriental se halla la de explorar ambientes urbanos y rurales, por lo que un título como “callejera” ofrece una extensión citadina que resulta inadecuada para su aplicación en este sorprende la inclusión que hace Stock de la TV Serrana en sus análisis, puesto que la gestión de este centro rural no es “callejera” y está lejos de ser independiente.

Ante el reflujo de reflexión crítica, esta investigación sí considera que la categoría “cine independiente” provee de un nivel de complejidad teórica capaz de explicar la situación de la práctica documental, tal y como se manifiesta en Cuba. Se entiende aquí como documental independiente *aquellos filmes que no son realizados por productores de medios profesionales públicos*. Esta concepción focaliza la atención en la obra y su proceso productivo, por lo que la independencia se aloja en aquello que es su condición de posibilidad. O sea, tal perspectiva permite la extensión del término más allá de la acción de individuos, los cuales ya no deben ser percibidos como artistas aguerridos y anti-sistémicos, sino como sujetos insertos en una red diferente de relaciones productivas. Además, facilita incorporar al análisis otras instituciones (públicas, pero no profesionales de los medios) que también participan de la construcción simbólica de sus respectivas comunidades desde el audiovisual.

## **5. El nuevo milenio, las nuevas tecnologías y un nuevo escenario económico para Cuba**

En la región oriental de Cuba, tanto la precaria existencia de productores (incapaces de mantener la rentabilidad imprescindible para mantenerse en funcionamiento), como el amplio rango de instancias que participan de la producción documental hacen imposible la sistematización de una historia coherente de sus manifestaciones en el territorio. No existen reservorios de filmes más allá de los coleccionados por los propios productores. La compilación de filmes ejecutada para esta investigación y las entrevistas a algunos de los realizadores demuestran que esta práctica documental se consolida a mediados del primer quinquenio del siglo XXI. Sin embargo, con frecuencia, los documentalistas claman intentar el acceso a los medios desde finales de los años noventa, a partir de la proliferación de cámaras de video no profesionales y la acción de los cine-clubs.<sup>8</sup>

La independencia significa autonomía productiva, no desvinculación de las estructuras institucionales. Los realizadores independientes son a menudo graduados universitarios de especialidades afines a los medios como el periodismo (carrera que se estudia en la Universidad de Oriente con estudiantes de las cinco provincias orientales: Guantánamo, Santiago de Cuba, Granma, Holguín y Las Tunas) o de la sede del Instituto Superior de Arte (ISA) ubicada en Holguín. De igual manera, se encuentran inscritos en organizaciones de artistas como la Asociación Hermanos Saíz (AHS) o la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Ello beneficia la identificación mutua y la presencia en espacios públicos como eventos o muestras, es decir, favorece la afirmación de una comunidad de practicantes. Sin

---

<sup>8</sup> Los cine-clubs han actuado como espacio de iniciación para muchos aficionados a la realización. No cuentan con metodologías de trabajo estables ni fuentes de financiamiento sostenidas. Por ese motivo no se les puede considerar como un centro productor de importancia. Sí es necesario reconocer, en cambio, que han cumplido un papel como aglutinador de interesados en la creación mediática. Desde Santiago de Cuba, el cine-club Adolfo Llaurodo ha producido documentales como *Que hable la imagen*, *Bebo* (2013) y *La familia heroica* (2016).

embargo, es preciso aclarar que en la región oriental de Cuba ninguna de estas dos estructuras (filiales provinciales de la AHS y de la UNEAC) ha logrado una comunicación efectiva entre realizadores más allá de las fronteras provinciales, por lo que su alcance e influencia es local.

En las investigaciones sobre cine independiente es generalmente aceptado de que se trata de una manifestación relacionada con el crecimiento, abaratamiento y accesibilidad de la tecnología. Desde el desarrollo del mercado de VHS en los ochenta, vital para la expansión del consumo cinematográfico en los Estados Unidos (Holmlund y Wyatt, 2005; Berra, 2008), hasta el empleo de plataformas digitales *online* en la contemporaneidad (Baltruschat y Erickson, 2015, p.4), la sociabilidad de la producción y consumo audiovisual han sido elementos determinantes de las disímiles formas de autonomía que ostenta el cine independiente (Baumgärtel, 2012<sup>b</sup>). Cuba también reproduce tal patrón. Tanto Ann Marie Stock (2009, p.36) como Jorge Luis Sánchez (2010, p.325), insisten en el papel desempeñado por la evolución hacia el video (y luego hacia lo digital) y en el descentramiento del monopolio mediático del ICAIC en los años noventa. Sánchez (2010) sostiene que:

El ICAIC, por una histórica y consecuente aplicación de la defensa de la política cultural (...), aunque no ha dejado de ser un paradigma para muchos jóvenes, no puede desconocer otros factores de peso, como el económico-tecnológico, que aconsejan la coexistencia pacífica y la aceptación de los AVID y las cámaras particulares en manos del llamado "cine independiente". Entonces será cada vez más insostenible hablar de cine hecho solo desde el ICAIC. En su lugar, a partir del primer decenio del siglo XXI, se impone decir cine cubano. Lo demás parece ser nostalgia paralizante, que es de las peores (p. 325).

El surgimiento del documental en la zona oriental es el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del acceso a la tecnología. La transformación favoreció que aficionados y artistas se vincularan a la producción. A partir de entonces comenzó un diálogo entre las televisoras locales y los nuevos realizadores independientes, así como entre generaciones, pues la nueva técnica fue asimilada entre los jóvenes con facilidad.

Desde el año 2011, luego de la nueva política económica puesta en marcha en Cuba,<sup>9</sup> e impulsado por el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos en 2017, la sociedad cubana ha vivido un incremento de un sector económico privado y ha crecido la afluencia de extranjeros a la Isla. Ambas condicionantes han influido en la producción mediática. A pesar de que la administración de Donald Trump puso freno a lo que parecía una transformación radical de la sociedad cubana, parece claro que la realización independiente se encuentra en una fase de reacomodo, crecimiento y expectante de nuevas oportunidades.

En primer lugar, la ampliación de un mercado nacional hacia el sector privado ha generado una necesidad de productos audiovisuales destinados a la publicidad. A partir de ahí, en la actualidad se experimenta un crecimiento de productores independientes asociados al mercado. Los nuevos productos son destinados a

---

<sup>9</sup> Esta política económica se explica en los *Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución* (PCC, 2011) y en la *Conceptualización del modelo económico y social cubano de desarrollo socialista* (2017).

ser consumidos de manera informal. Ello ha provisto a los independientes de la posibilidad de volver rentables sus proyectos.

En segundo lugar, la presencia de capital foráneo en la Isla ha asistido en la contratación de realizadores locales en filmes, que, aunque rodados en el territorio oriental, son financiados desde el exterior (como en *Los reyes del son*, 2010, Guillermo de la Rosa y Alden González). También se aprecia la presencia de realizadores extranjeros que actúan en el ambiente regional (*El médico: the cubaton story*, 2014, de Daniel Fridell o *Código color*, 2015, de William Sabourín<sup>10</sup>). A pesar de que cada uno de estos ejemplos establece relaciones específicas con el territorio donde son producidos, todos reflejan una escena mediática en transformación que exhibe mayor dinamismo y vitalidad que las instancias mediáticas públicas.

A su vez, hay un grupo de filmes realizados con recursos propios que se han acercado a problemáticas sociales a partir de un cuestionamiento de políticas públicas. *Preston* (2009, Yendrick Céspedes) interroga acerca del cierre de los centrales azucareros y sus consecuencias en las comunidades rurales. *El placer de vivir* (2010, Venceremos Producciones) de Yuri Seoane, explora la marginalidad y la desesperanza en la juventud. *D'Prisión* (2010, Kavelin Records) de Carlos Gómez, examina la reinserción de ex-reclusos en la sociedad. *Por otro camino* (2011, Producciones Casasús) de Yisel Pomier, pone en controversia la necesidad de reorientarse profesionalmente ante la imposibilidad de conseguir solvencia económica. *El secreto de las piedras* (2016, Producciones LilCi) de Jorge Morcillo, se acerca a la pobreza en la tercera edad.

Todos construyen sus tesis a partir de un cuerpo de entrevistas que reproducen las experiencias fallidas y desencantadas de los protagonistas, en una estética convencional en el reportaje noticioso. Con ello, responden a una opinión general de insatisfacción de crítica social en los medios informativos en Cuba. Este tipo de obras es escaso y comúnmente corresponde al primer trabajo de sus directores; son producciones de guerrilla, con poco o ningún financiamiento.

Eventos organizados en la región oriental por instituciones culturales locales, como el Concurso Félix B. Caignet en Santiago, o Cámara Azul, en Holguín,<sup>11</sup> se convierten con frecuencia en espacio de discusión catártico; donde los realizadores independientes expresan sus opiniones con respecto al estado de la creación audiovisual en las provincias. Los debates giran con frecuencia alrededor de un manojo definido de temas: primero, aluden una falta de apoyo gubernamental a la realización independiente, lo que quiere decir lo mismo la ausencia de equipamiento disponible para la creación, que la carencia de mecanismos efectivos de comercialización de las obras; segundo, la ineptitud de los telecentros de mostrar de forma adecuada las producciones locales, cuestión que evoluciona con celeridad hacia el autoritarismo de la televisión nacional y redundante en un tercer punto, el cual incumbe a la incapacidad de las instancias mediáticas nacionales, tanto ICRT como ICAIC, de resolver la demanda de imagen “local” proveniente desde los territorios. Estas tres temáticas resaltan los síntomas de una necesidad de participar en la construcción mediática de la región.

Es interesante reconocer que no son reclamos sin respuesta. Por ejemplo, los Centros Provinciales del Cine y los telecentros aseguran con frecuencia las presentaciones de

---

<sup>10</sup> Aunque es cubano de nacimiento, Sabourín es residente en los Estados Unidos.

<sup>11</sup> Organizados por la UNEAC y la AHS respectivamente.

los filmes locales en sus ámbitos y cada provincia cuenta con eventos que funcionan como espacios de reunión e identificación colectiva como practicantes. Aun así, ninguna de estas iniciativas provee un verdadero reconocimiento que sobrepase las fronteras del territorio donde se produce y confirman la existencia de un ambiente audiovisual en la región oriental que queda perennemente excluido del discurso de la nación. La Muestra Joven ICAIC es quizás el único evento de carácter nacional que ha logrado cierta comunión entre realizadores independientes y ha actuado en ocasiones como plataforma para el desarrollo de proyectos de realización y exhibición en otras partes de la Isla. Con todo, la Muestra Joven ICAIC no es acompañada por un sistema de exhibición nacional que garantice un nivel estable de visibilidad fuera de La Habana, por lo que es difícil medir su impacto como formadora de audiencias.

En el oriente, la experiencia de cada documental parece seguir un rumbo propio. Algunos son producidos con un claro objetivo comercial, financiados por alguna empresa o institución para fines promocionales, como *Una casa para el Caribe* (2012, Guillermo de la Rosa, Lía Videos y Casa del Caribe). Otros filmes evidencian una voluntad de indagación social, como *Rock n' Cuba* (2005, Jorge Ribail) o *Iyaonifá* (2016, Noel Rodríguez). Dada su diversidad, es difícil desentrañar los resquicios de la exhibición de los filmes. Más allá de su presentación puntual en las televisoras locales o en algún evento de carácter local, la ausencia de plataformas de visibilidad no ofrece margen para una distribución o exposición regular al público. Sin una institucionalidad que favorezca la inserción de los materiales se compromete la memoria audiovisual de la región. Los reclamos de los independientes demandan un “ser en los medios”.

## **6. Rasgos fundamentales de la producción documental independiente en el oriente de Cuba**

Como se indicó, la noción de independencia debe ser vista como una propiedad de los filmes y no de sus autores. Señala, igualmente, que la obra producida fuera del sistema cubano de medios públicos responde a aristas no definidas por la política gubernamental de la isla. Ello no significa que los filmes no sean influidos o, en ciertos casos, determinados por tales políticas; pero sí señala que la obra responde a necesidades, influencias, motivaciones y entornos de creación de variopinto origen. Aunque un estudio pormenorizado de los creadores independientes, en tanto comunidad de practicantes, está aún por hacer, es posible reconocer que su gestión en la región oriental de Cuba se caracteriza por cinco rasgos fundamentales:

### **1. Producir múltiples formas audiovisuales.**

El catálogo de los productores independientes incluye lo mismo documentales (realizados por inspiración y autofinanciados o por encargo); videos promocionales (comisionados tanto por instituciones públicas que por negocios particulares); cobertura de eventos (como los reportajes del Festival del Caribe, encomendados a Lía Videos por la institución organizadora, la Casa del Caribe; o los registros de exposiciones de arte procurados a Producciones Amanda por la Fundación Caguayo); videos musicales (encargados por casas productoras de música, organismos culturales o los propios artistas y pagados “en negro”); videos de celebraciones familiares

como quince y bodas; y, en una porción más pequeña, cortos de ficción y hasta largometrajes (como *Siervos*, 2014, dirigido por José Armando Estrada).

## 2. Dominar todos los aspectos del proceso productivo.

Para lograr rentabilidad, los productores independientes muestran una ansiedad por adquirir y actualizar los equipamientos de la producción (tanto los imprescindibles como cámaras y computadoras para la edición, que otros más sofisticados como drones y grúas) y, en consecuencia, tienden a desempeñar varias especialidades al mismo tiempo. La médula de estas asociaciones incluye dos o tres realizadores quienes se encargan de todas las funciones de la producción, lo que involucra lo mismo la dirección que la fotografía o la edición. De forma excepcional, subcontratan a un extraño a este núcleo, sobre todo para la confección del guion o alguna particularidad técnica necesaria como la animación. Son esta desazón de adueñarse de la técnica, así como la cualidad multifacética de los practicantes, las que hacen que cineastas relevantes como Lav Díaz llamen a lo digital una “teología de la liberación” (Baumgärtel, 2012<sup>o</sup>, p.177).

## 3. Producir indistintamente en colaboración con los medios públicos o fuera de ellos.

Muchos de los realizadores independientes mantienen vínculos estrechos con las instituciones públicas profesionales de los medios. En la región oriental, esta función la desempeñan las televisoras locales. Se ha convertido en una práctica habitual que muchos documentalistas con formación y carrera dentro de la televisión, también desarrollen proyectos separados a la misma. Es así que directores como Alfonso Bandera produce lo mismo para TeleCristal, en Holguín, que para Taguabo o VANDUX, ambas iniciativas independientes. Otro ejemplo es Roberto Rivero, cuyas obras, en su infografía inicial, adjudican responsabilidad productiva tanto para Tele Turquino, Santiago de Cuba, como para Rivero Films, su propia compañía.

Asimismo, los filmes muestran los créditos de ambas instancias sin que eso represente ningún conflicto. Los documentales de Pedro Gutiérrez reconocen como casas productoras al telecentro guantanamero SolVisión y La Mirada (productora independiente). Aunque es menos común, también sucede que los telecentros contratan a realizadores independientes para la confección de algún filme. Un ejemplo es Guillermo de la Rosa, a quien Tele Turquino encargó la producción de *Cayo Granma: un viaje al centro de la bahía santiaguera* (2001).

## 4. Formas atípicas e informales de cobro.

La cuestión comercial es el problema fundamental del cine independiente en cualquiera de sus manifestaciones, incluso en países como Estados Unidos (Berra, 2010, p.127). La ausencia de políticas legales que amparen el trabajo de la producción independiente, conlleva a que la comercialización de la misma sea un proceso enrevesado y sus particularidades sean de difícil generalización. Cada realizador tiene una experiencia diferente al respecto. Es habitual que los documentalistas estén asociados a ciertos mecanismos de representación como la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales o RTV Comercial (que se encarga de la comercialización de los productos televisivos), los cuales actúan como terceros, como mediadores de los pagos.

Los impuestos y las dificultades para que los creadores sean admitidos en dichas instancias, provocan que la realización independiente presente un nivel de inestabilidad económica que la convierte prácticamente en inviable. Como consecuencia, las

casas productoras aparecen y desaparecen luego de la creación de un par de filmes, y aquellas que logran mantenerse deben seguir la lógica pluriprodutiva que ya se ha descrito. En Santiago de Cuba, por ejemplo, ese nivel de estabilidad solo ha sido alcanzado por dos productoras fundadas a fines de los años noventa: Lía Vídeos y Producciones Amanda. Priorizan aquellas formas audiovisuales en las que el realizador y su cliente se hallan mucho más cercanos, como los vídeos musicales o las filmaciones de celebraciones familiares. Con frecuencia, el dinero obtenido a través de estas acciones sirve para auto-financiar la creación de documentales.

5. Propuestas formales que potencian la interacción con los sujetos protagonistas

Desde la representación, los filmes transcriben un entorno participativo en el demuestra las relaciones estrechas establecidas entre aquel que filma y aquel filmado. De hecho, hay estilos o, como los llama David Bordwell (2008, p. 15), “rango de opciones”, muy claros. Por un lado, se distingue una apariencia televisiva muy fuerte, donde la entrevista y la música no diegética y no original son los recursos formales que conducen la narración. En obras como *Cubano dos veces* (2012, Carlos Fernández, Producciones Amanda/Fundación Caguayo) o *Guantánamo, ciudad de danzantes* (2015, Roxana Romero, producido por la Universidad de Oriente), se aprecia una estética de “lo correcto”, definida por los encuadres nivelados y estables.

Por otro lado, resulta identificable una forma “amateur”, de cámara en mano y preferencia por la participación que propone una mayor cercanía a los personajes. Aquí, la gestión reactiva de la fotografía cede paso a la performance de los sujetos protagonistas. Ejemplos significativos son *Mi religión* (2012, Víctor Sigué, Casa del Caribe) o *Para el alma divertirse* (2016, Yuri Seoane, Producciones Venceremos). Muy raros son, sin embargo, los documentales independientes que muestran una aspiración poética, es decir, donde el rejuego con lo estético se halle más al centro de la premisa de las obras. Esos escasean. La experimentación formal en los filmes es muy restringida.

## 7. Conclusiones

Este artículo analizó el fenómeno del cine documental independiente en el oriente de Cuba al reconocerlo como uno de los tres focos productores actuantes en el ambiente cinematográfico de la región. El balance teórico alrededor de la noción de cine independiente permitió determinar las corrientes de pensamiento que dominan la temática en el campo de los *film studies*, así como la identificación de las distintas nociones de “independencia” que son descritas por la literatura. De igual manera, se reconoció la diversidad de opiniones sobre el tópico actuantes en el panorama cubano. A partir de una reevaluación del fenómeno se defendió la validez del concepto de “cine independiente” en detrimento de otros circulantes en la isla. Esta investigación lo concibe como *aquellos filmes que no son realizados por productores de medios profesionales públicos*. Finalmente, se procedió a la descripción de las particularidades que toma la realización documental independiente en la región oriental de Cuba.

El análisis del documental independiente en el oriente cubano debe tomar en cuenta el estatus fluido y cambiante de la coyuntura política y mediática que vive el país. El examen de filmes puntuales de trascendencia, así como estudios

de caso que den cuenta de las experiencias particulares de los realizadores, fijan algunos de los límites de esta investigación. La exploración en profundidad de la comunidad productores de documentales es una tarea de relevancia situada más allá del horizonte trazado aquí y funge como orientación de hacia dónde encaminar los esfuerzos intelectuales futuros.

El engranaje que articula, por una parte, la depresión de la producción documental del ICAIC y, por otra, el surgimiento de focos productores en entorno regional, favoreció el crecimiento progresivo de la creación documental en el oriente cubano. La trama epistémica a partir de la cual se ha construido la historia del género en la Isla, ha ignorado este volumen de obras. Con todo, la producción documental oriental conforma un escenario donde los productores y las audiencias son instancias muy cercanas entre sí. De esta manera se ha constituido en la región un ambiente audiovisual de intenso carácter local y una autonomía relativa a los circuitos nacionales.

La producción independiente parece hallarse en un estado de crisis permanente (Backman Rogers, 2015). Su condición de “extraña” al *mainstream* en cualquiera de sus definiciones (económica, política o estética), la ubica en un nivel de inseguridad tal que podría decirse que su principal obsesión es la supervivencia misma. Ello es común a todo el cine independiente, sin importar el género o la nacionalidad. Este *primal drama* (Marcus, 2006) de la creación mediática es el alto precio de la independencia. El riesgo de desaparecer, el compromiso total con su quehacer cinematográfico, el aura romántica que rodea la práctica; son cualidades derivadas de su conflicto principal: subsistir.

Pero la crisis provee al mismo tiempo la necesidad–posibilidad de desarrollar sistemas dinámicos de colaboración entre realizadores. Con relativa lejanía del espíritu vanguardista o de experimentación estética que se le atribuye a la realización autónoma, el documental independiente en la región oriental es espacio de controversia. Su adaptabilidad a las coyunturas mediáticas es la clave de entendimiento de las múltiples dimensiones y rostros que toma: contribuye de manera definitiva a complementar el ambiente cinematográfico en el oriente de Cuba.

A pesar de su importancia capital, no es solo la accesibilidad de las herramientas de creación audiovisual lo que ha condicionado la aparición de la realización independiente. Tomar en cuenta exclusivamente el desarrollo de los medios y su inclinación hacia la convergencia (en el entorno digital), conduce a un determinismo tecnológico (Williams, 1990) que aparenta tener una historia autónoma y con destinos inevitables. Sin embargo, existen elementos heterogéneos (políticos, económicos, institucionales, históricos) actuando sobre la producción audiovisual. Es esa madeja de interrelaciones causales lo que esclarece el fenómeno de la documentalística fuera de los marcos profesionales provistos por la estructura gubernamental. La revelación de las matrices de una lógica “otra” descubre los límites del pensamiento sobre el documental en Cuba y posiciona aquel producido en el oriente como una instancia disonante que puja su devenir bajo sus propios designios.

## Referencias

- Backman Rogers, A. (2015). *American Independent Cinema. Rites of Passage and the Crisis Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baltruschat, D. y Erickson M. (2015). The Meaning of Independence: Concepts, Contexts, and Interpretations. En D. Baltruschat y M. Erickson (Eds.), *Independent Filmmaking Around the Globe* (pp. 3-17). Toronto-Buffalo-Londres: Toronto University Press.
- Bäumgartel, T. (2012<sup>a</sup>). Introduction. Independent Cinema in Southeast Asia. En T. Baumgärtel (Ed.), *Southeast Asian independent cinema. Essays, Documents, Interviews* (pp. 1-12). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Bäumgartel, T. (2012<sup>b</sup>). Imagined Communities, Imagined Worlds. Independent Film from Southeast Asia in the Global Mediascape. En T. Bäumgartel (Ed.), *Southeast Asian independent cinema. Essays, Documents, Interviews* (pp. 21-32). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Bäumgartel, T. (2012<sup>c</sup>). Digital Is Liberation Theology. Interview with Lav Diaz. En T. Baumgärtel (Ed.), *Southeast Asian independent cinema. Essays, Documents, Interviews* (pp. 171-178). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Berra, J. (2008). *Declarations of Independence. American Cinema and the Partiality of Independent Production*. Bristol-Chicago: Intellect, Ltd.
- Berra, J. (2010). *Directory of World Cinema. American Independent*. Bristol-Chicago: Intellect.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York- Londres: Routledge.
- Cadena-Roa, J. y Puga, C. (2005). Criterios para la evaluación del desempeño de las asociaciones. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 47 (193), 13-40.
- Coyula, M. (2019, 17 de agosto). Cine independiente, cine dependiente. El cine independiente en Cuba. *Cine cubano, la pupila insomne*. Recuperado de: [www.cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com](http://www.cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com)
- Duno-Gottberg, L. y Horswell, M. (2013). *Sumergido: Cine Alternativo Cubano*. Houston: Literal Publishing.
- Decreto Ley No. 373/2019. Gaceta Oficial de la República de Cuba, La Habana, Cuba, 27 de junio de 2019.
- Del Río, J. (2011). Some Memories of the Most Controversial Cuban Films. *Estudios Avanzados*, 25 (72), 145-158.
- Diez, D. (2013). *Desde los sueños. Una experiencia audiovisual comunitaria y participativa*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Fernández, A. (1999). Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento (1980-1999). En M. Zeitlin (Ed.), *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (pp. 53-66). New York: Arizona State University Art Museum, Delano Greenidge Editors.
- Fernández, A. (2007). Acotaciones al relevo. En A. I. Santana (Ed.), *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano 1993-2005* (pp. 104-110) Murcia: E.P.R. Murcia Cultural, S.A.
- García Borrero, J. A. (2019, 18 de enero). El cine independiente en Cuba. *Cine cubano, la pupila insomne*. Recuperado de: [www.cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com](http://www.cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com)
- González, S. (2018). Radiografía del cine cubano: condiciones para la promulgación de una política cinematográfica. *El ojo que piensa*, 16, 98-117.
- Guanche, J. C. (2003). Tensiones históricas del campo cultural: la polémica Alfredo Guevara-Blas Roca. *Perfiles de la cultura cubana*, julio-agosto, 1-8.

- Holmlund, C. y Wyatt, J. (2005). *Declarations of Independence: American Independent Cinema and the Partiality of Independent Production*. Londres -New York: Routledge.
- Jahed, P. y Ganjavie, A. (2011). Introduction: Contemporary Independent Iranian Cinema. *Film International*, 69, 6-10.
- King, G. (2005). *American Independent Cinema*. New York: I. B. Tauris.
- Lénárt, A. (2014). Continuidad y cambio en el cine cubano contemporáneo. *Belvedere Meridionale Estudios*, 2, 48-56, doi: 10.14232/belv.2014.2.4
- Lent, J. (2012). Southeast Asian Independent Cinema. Independent of What. En T. Baumgärtel (Ed.), *Southeast Asian independent cinema. Essays, Documents, Interviews* (pp. 13-19). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Levine, S. (2016). *Cine Iberoamericano. Industria y financiamiento por país*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Levy, E. (1999). *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press.
- Lloga, C. G. (2019). *La construcción de la imagen local en el documental producido en el oriente de Cuba* (tesis doctoral). Universidad de Amberes, Amberes, Bélgica.
- Lu, W. (2015). The Grassroots Perspective: Sixth Generation Cinema and Independent Filmmaking in China. En D. Baltruschat y M. Erickson (Eds.), *Independent Filmmaking around the Globe* (pp. 175-187). Toronto-Buffalo- Londres: Toronto University Press.
- Naito, M. (2014). ¿Cine cubano independiente? En M. Naito (Ed.), *Coordenadas de cine cubano 3* (pp. 206-211). Santiago de Cuba: Oriente.
- Marcus, A. (2006). Nanook of the North as Primal Drama. *Visual Anthropology*, 19, 201-222, doi: 10.1080/08949460600656543
- Mosquera, G. (1999). La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano. En M. Zeitlin (Ed.), *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (pp. 31-37). New York: Arizona State University Art Museum, Delano Greenidge Editors.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- PCC (2011). *Lineamientos de la política económica y social del Partido y la Revolución para el periodo 2016-2021*. La Habana: Editora Política.
- PCC (2017). *Conceptualización del modelo económico y social cubano de desarrollo socialista*. La Habana: Editora Política.
- Pogolotti, G. (Ed.) 2007. *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ramos, J. (2013). Los retos del cine independiente en Cuba: Conversaciones con Miguel Coyula. *Imagofagia*, 7, [www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia)
- Reyes, D. L. (2019, 16 de junio). El cine independiente en Cuba, cómo llegamos hasta aquí. *Cine cubano, la pupila insomne*. Recuperado de: [www.cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com](http://www.cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com)
- Salazar, S. (2017). Acercamiento al sistema de medios de comunicación en Cuba. *Estudios Latinoamericanos*, 38, 37-50.
- Sánchez, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco. Movimiento Cubano de Cine Documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Stock, A. (2009). *On Location in Cuba. Street Filmmaking During Times of Transition*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Stock, A. (2015). *Rodar en Cuba. Una nueva generación de realizadores*. La Habana: Ediciones ICAIC.

- Tzioumakis, Y. (2006). *American Independent Cinema. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tzioumakis, Y. (2011). Academic Discourses and American Independent Cinema: in Search of a Field of Studies. Part 2: from the 1990s to date. *New Review of Film and Television Studies*, 9(2), 311-340, doi: 10.1080/17400309.2011.585864
- Tzioumakis, Y. (2014). Review on Sherry B. Orter, Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream. *Screen*, 55(1), 155-158, doi:10.1093/screen/hjt048
- Tzioumakis, Y. (2016). 'Indie Doc': Documentary Film and American 'Independent', 'Indie' and 'Indiewood' Filmmaking. *Studies in Documentary Film*, 10 (1), 1-21, doi: 10.1080/17503280.2016.1171688
- Veg, S. (2014). Anatomy of the Ordinary: New Perspectives in Hong Kong Independent Cinema. *Journal of Chinese Cinemas*, 8(1), 73-92, doi: 10.1080/17508061.2013.875731
- Vega, S. y Naito, M. (2018). *Cartelera cinematográfica cubana (1960-2017)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Williams, R. (1990). *Television: Technology and Cultural Form*. Londres: Routledge.
- Zhang, Y. (2007). Thinking Outside the Box: Mediation of Imaging and Information in Contemporary Chinese Independent Documentary. *Screen*, 48 (2), doi: 179-192, 10.1093/screen/hjm014
- Zhen, Z. y Zito, A. (2015). *DV-Made China. Digital Subjects and Social Transformations After Independent Film*. Honolulu: University of Hawai'i Press.