

Treball de Fi de Grau

Títol

*¿Cuba escrita por Orwell?
Un proyecto documental*

Autoria

Lays Martínez Velázquez

Professorat tutor

Gustavo Henrique Oliveira de Almeida

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	
Comunicació Interactiva	
Comunicació de les Organitzacions	

Tipus de TFG

Projecte	X
Recerca	

Data

Del 10 al 13 de juny de 2025	X
De l'1 al 2 de setembre de 2025	

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	Cuba escrita per Orwell? Un projecte documental			
Castellà:	¿Cuba escrita por Orwell? Un proyecto documental			
Anglès:	Cuba as written by Orwell? A documentary project			
Autoria:	LAYS MARTÍNEZ VELÁZQUEZ			
Professorat tutor:	Gustavo Henrique Oliveira de Almeida			
Curs:	2024/25	Grau:	Comunicació Audiovisual	
			Periodisme	X
			Publicitat i Relacions Públiques	
			Comunicació Interactiva	
			Comunicació de les Organitzacions	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Documental, cinema polític, George Orwell, 1984, distòpia, memòria col·lectiva, Cuba, autoritarisme, vigilància estatal, control social
Castellà:	Documental, cine político, George Orwell, 1984, distopía, memoria colectiva, Cuba, autoritarismo, vigilancia estatal, control social
Anglès:	Documentary, political cinema, George Orwell, 1984, dystopia, collective memory, Cuba, authoritarianism, state surveillance, social control

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	Aquest projecte documental examina els paral·lelismes entre 1984 de George Orwell i la realitat sociopolítica cubana (1959-2024) mitjançant testimonis intergeneracionals. Combina enfocaments comparatius i testimonials per explorar mecanismes de control com la vigilància estatal, la manipulació informativa i la reescriptura històrica, contrastant-los amb estratègies de resistència civil. A través d'entrevistes a quatre generacions, des de revolucionaris fins a nadius digitals, el documental qüestiona narratives i revela com l'autoritarisme s'adapta a contextos històrics. Amb gravacions quotidianes dels entrevistats i material rodat als seus entorns, proposa una relectura de la memòria col·lectiva cubana des de la òptica distòpica orwelliana.
---------	--

Castellà:	<i>Este proyecto documental analiza los paralelismos entre 1984 de George Orwell y la realidad sociopolítica cubana (1959-2024), a través de testimonios intergeneracionales. Combina enfoques comparativos y testimoniales para explorar mecanismos de control como la vigilancia estatal, la manipulación informativa y la reescritura histórica, contrastándolos con estrategias de resistencia civil. Mediante entrevistas a cuatro generaciones, desde revolucionarios hasta nativos digitales, el documental cuestiona narrativas y revela cómo el autoritarismo se adapta a contextos históricos. Con grabaciones cotidianas de los entrevistados y material rodado en sus entornos, propone una relectura de la memoria colectiva cubana desde la óptica distópica orwelliana.</i>
Anglès:	<i>This documentary project examines the parallels between George Orwell's 1984 and Cuba's sociopolitical reality (1959-2024) through intergenerational testimonies. Combining comparative and testimonial approaches, it explores control mechanisms such as state surveillance, information manipulation, and historical revisionism, contrasting them with civil resistance strategies. By interviewing four generations, from revolutionaries to digital natives, the film challenges the narratives and reveals how authoritarianism adapts to historical contexts. Using footage of participants' daily lives and scenes filmed in their environments, it proposes a reinterpretation of Cuban collective memory through an Orwellian dystopian lens, emphasizing both systemic oppression and grassroots resilience.</i>

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Gustavo por su conocimiento, dedicación y paciencia.

A mis padres y a Emilio Antonio, que lo hacen todo posible.

A Marc y Dani que empezaron y terminaron conmigo este viaje que a ratos se hizo demasiado largo.

Y a mi sistema de apoyo inmenso por quienes no faltó ánimo, aliento y alegría en todo el proceso.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
1.1. Objetivos del proyecto de documental	9
1.1.1. Objetivo general	9
1.1.2. Objetivos específicos	9
2. CRITERIOS METODOLÓGICOS	10
3. MARCO TEÓRICO	12
3.1. Sobre el documental	12
3.1.1. El documental como género periodístico	14
3.1.2. Modos de representación en el documental	16
3.2. Referentes directos	18
3.3. Justificación del proyecto	20
3.4. Las tres etapas de creación del documental	21
3.4.1. Preproducción	22
3.4.1.1. La investigación preliminar	22
3.4.1.2. Entrevistas previas	23
3.4.2. Producción	24
3.4.2.1. Entrevistas en profundidad	24
3.4.2.2. El guion	25
3.4.3. Postproducción	26
4. MARCO CONTEXTUAL	28
4.1. Contexto Histórico-Político de Cuba (1959 – Actualidad)	28
4.1.1. 1959 – 1989	28
4.1.2. 1990 – 2000	29
4.1.3. 2000 – Actualidad	30
4.2. 1984 de Orwell como lente analítica	32
4.2.1. El culto a la personalidad y al Gran Hermano	32
4.2.2. Vigilancia masiva y los Comité de Defensa de la Revolución (CDR) ...	33
4.2.3. La neolengua y el lenguaje revolucionario	34
4.2.4. Censura cultural	35
4.2.5. Control de la información y la reescritura de la historia	35

4.2.6.	El doblepensar y la realidad económica	35
4.2.7.	Elementos comparativos entre 1984 de George Orwell y la Cuba socialista (1959 -	36
5.	ANÁLISIS DEL MERCADO	39
5.1.	Características del documental “¿Cuba escrita por Orwell?”	39
5.2.	Análisis DAFO	39
5.3.	Modelos de explotación	40
5.3.1.	Distribución en festivales de cine	40
5.3.2.	Licencias en plataformas de streaming	41
5.3.3.	Proyecciones educativas y comunitarias	42
5.3.4.	Venta de derechos a televisiones públicas	42
5.3.5.	Autodistribución mediante VOD	43
5.3.6.	Modelo recomendado	43
6.	PRESENTACIÓN FORMAL DEL PROYECTO	45
6.1.	Perfil de los entrevistados	45
6.1.1.	Perfiles generacionales	46
6.1.1.1.	Primera generación (1930 - 1940)	46
6.1.1.2.	Segunda generación (1960)	46
6.1.1.3.	Tercera generación (1990)	46
6.1.1.4.	Cuarta generación (2000)	47
6.2.	Cuestionario guía para las entrevistas	47
6.2.1.	Primera generación (1930 -1940)	47
6.2.2.	Segunda generación (1960)	48
6.2.3.	Tercera generación (1990)	48
6.2.4.	Cuarta generación (2000)	55
6.3.	Guion	49
6.3.1.	Guion preliminar	49
6.4.	Guion literario “¿Cuba escrita por Orwell?”	54
6.5.	Localizaciones y elementos visuales	60
6.5.1.	Decoración y condiciones de las viviendas	60
6.5.2.	Contexto visual de las entrevistas en Cuba	61
6.5.3.	Contexto visual de las entrevistas en España	61
6.6.	Estructura narrativa del documental “¿Cuba escrita por Orwell?”	62

7. EQUIPO Y PLANES DE PRODUCCIÓN	63
7.1. Equipo humano	63
7.1.1. Equipo de dirección	64
7.2. Equipo técnico	66
7.2.1. Material de edición: Software	68
7.3. Planes de preproducción, producción y postproducción	69
7.3.1. Cronograma general	69
7.3.2. Cronogramas y planes de preproducción, producción y postproducción	71
7.3.2.1. Plan y cronograma de preproducción	71
7.3.2.2. Plan y cronograma de producción	72
7.3.2.3. Plan y cronograma de postproducción	73
7.4. Plan de rodaje	74
8. PRESUPUESTO	78
8.1. Coste del equipo humano	78
8.1.1. Coste de seguridad social	79
8.1.2. Coste total final con seguridad social e impuestos	81
8.2. Coste del equipo técnico	81
8.3. Coste del material de oficina	81
8.4. Presupuesto total aproximado del proyecto	83
9. PLAN DE FINANCIACIÓN	84
9.1. Financiaciones públicas	84
9.1.1. ICAA (Ayuda a la producción de Cortometraje sobre Proyecto)	84
9.1.2. Premios INJUVE de Periodismo y Comunicación	85
9.1.3. Convocatoria Art Jove Creació	85
9.2. Coproducciones	86
9.3. Producciones audiovisuales externas	86
9.4. Modelos resumen de financiación	88
9.4.1. Opción 1	89
9.4.2. Opción 2	89
10. RESULTADOS ESPERADOS	91
11. BIBLIOGRAFÍA	92

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	Modelos de representación del documental según Bill Nichols	17
Tabla 2	<i>Cuba and the cameraman (Jon Alpert, 2017)</i>	19
Tabla 3	<i>Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002)</i>	19
Tabla 4	<i>Shoa (Claude Lanzmann, 1985)</i>	20
Tabla 5	Tareas de preproducción	23
Tabla 6	Tareas de postproducción	26
Tabla 7	Comparación entre elementos <i>1984</i> de George Orwell y la Cuba socialista (1959 – actualidad)	36
Tabla 8	Características del documental <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	39
Tabla 9	DAFO del documental <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	40
Tabla 10	Guion literario de <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	54
Tabla 11	Equipo humano	63
Tabla 12	Equipo de dirección	65
Tabla 13	Equipo técnico	66
Tabla 14	Material de edición	68
Tabla 15	Cronograma y tareas de las tres etapas de producción	69
Tabla 16	Plan de preproducción de <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	72
Tabla 17	Plan de producción de <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	73
Tabla 18	Plan de postproducción de <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	74
Tabla 19	Plan de rodaje de <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	75
Tabla 20	Coste del equipo humano	78
Tabla 21	Coste de seguridad social del equipo humano	80
Tabla 22	Coste total final del equipo humano de <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	81
Tabla 23	Coste de equipo técnico	82
Tabla 24	Coste de materiales de oficina	82
Tabla 25	Aproximado de costes totales para la realización de <i>¿Cuba escrita por Orwell?</i>	83
Tabla 26	Opción 1 de financiación	89
Tabla 27	Opción 2 de financiación	89

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1	<i>Cuba and the cameraman (Jon Alpert, 2017)</i>	19
Imagen 2	<i>Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002)</i>	20
Imagen 3	<i>Shoa (Claude Lanzmann, 1985)</i>	20
Imagen 4	Discurso de Fidel Castro 26 de julio de 1989	32
Imagen 5	Logotipo de los CDR	33

1. INTRODUCCIÓN

¿Cuba escrita por Orwell? es un proyecto de un documental audiovisual que recoge los testimonios de ocho cubanas y cubanos de cuatro generaciones consecutivas, un grupo que vive aún en el país y otro en España. El objetivo es crear un espacio donde sus voces resalten las realidades que han experimentado bajo un mismo sistema sociopolítico, explorando cómo se han vivido, y resistido, los mecanismos de control a lo largo de décadas.

La motivación nace de lo personal; 24 años viviendo en Cuba, las vivencias propias y ajenas, las incoherencias diarias entre lo que se vive y lo que se narra institucionalmente. Este documental pretende ser un mosaico de voces que muestran cómo la distopía se vuelve rutina, cómo se habita un sistema que replica, a su modo, las rutinas de 1984. La elección del tema es un intento de responder, desde el rigor periodístico, a las preguntas que surgen cuando la realidad se siente como ficción. La literatura distópica funciona aquí como espejo crítico. En *1984* (1949), George Orwell describe un mundo de vigilancia masiva y manipulación de la verdad. Cuando leí la novela, las similitudes con mi realidad fueron evidentes; la censura, la historia reinterpretada, el lenguaje controlado. Estos patrones habían marcado mi vida desde la infancia. Al contrastar mis observaciones con familiares de distintas edades, descubrí que no era una percepción aislada de mi generación. Los mismos mecanismos, a veces más sutiles o transformados, persistían como hilos conductores desde la Revolución de 1959. Al parecer, la distopía llevaba décadas unida a lo cotidiano.

El documental se elige como formato por su capacidad para comunicar y generar impacto social. La pregunta central: ¿Cómo se articulan los mecanismos de poder orwellianos en la experiencia de cuatro generaciones de cubanas y cubanos? ¿Ha adoptado el gobierno cubano esos patrones a su contexto generando así estrategias de resistencias similares a las de la novela y otras únicas? Sin embargo, la esencia del proyecto son las entrevistas. Los testimonios íntimos que buscan dar validez a la teoría. *¿Cuba escrita por Orwell?* pretende crear un puente entre la imagen que se emite desde Cuba hacia el resto del mundo y las conversaciones entre quienes han compartido experiencias similares bajo otras realidades.

1.1. OBJETIVOS DEL PROYECTO DE DOCUMENTAL

1.1.1. OBJETIVO GENERAL

Presentar las similitudes entre los mecanismos de control político descritos en *1984* de George Orwell y su reflejo en la realidad sociopolítica cubana desde 1959 hasta la actualidad, a través del testimonio de cuatro generaciones.

1.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.1.2.1. Documentar las experiencias generacionales, recopilando y preservando testimonios de cubanos nacidos entre 1930 y 2000.

1.1.2.2. Comparar realidad y ficción, contrastando los elementos distópicos de *1984*, *vigilancia* masiva, neolengua, control histórico, con los mecanismos de poder usados en Cuba, identificando similitudes y particularidades contextuales.

1.1.2.3. Generar reflexión crítica sobre los riesgos del autoritarismo, la manipulación de la verdad y la resistencia ciudadana, utilizando como eje la vigencia de las advertencias de Orwell.

1.1.2.4. Aplicar las técnicas de planificación y producción periodística y audiovisual, poniendo en práctica todas sus etapas.

** Todas las traducciones de las citas y referencias bibliográficas provenientes de obras en inglés han sido realizadas por mí. Varias de las fuentes consultadas se encuentran únicamente en su versión original en inglés y no están oficialmente traducidas al castellano.*

2. CRITERIOS METODOLÓGICOS

La primera tarea realizada para este trabajo consistió en un análisis exhaustivo de la novela *1984* de George Orwell (1949), seguido de una investigación bibliográfica basada en estudios académicos que establecen paralelismos entre las distopías orwellianas, diversos regímenes totalitarios contemporáneos y el caso específico de Cuba. Posteriormente, se revisaron Trabajos de Fin de Grado de la Universidad Autónoma de Barcelona, específicamente proyectos documentales, que sirvieron como marco referencial metodológico.

El proyecto se articula en dos bloques fundamentales: por un lado, la contextualización teórica, que establece los fundamentos de la propuesta mediante el análisis de referentes literarios y audiovisuales vinculados a la investigación, la definición de objetivos y la justificación del trabajo, destacando su enfoque generacional y su perspectiva sobre la diáspora cubana, junto con un marco histórico-social que examina las analogías entre el contexto sociopolítico de Cuba y la narrativa distópica de Orwell. Por otro lado, el desarrollo formal detalla la ejecución práctica del documental, abarcando los requerimientos técnicos y humanos, equipo de producción y perfiles profesionales. La planificación operativa, cronograma y fases de preproducción, producción y postproducción. La estrategia de financiación con su estimación presupuestaria, el análisis de mercado y viabilidad, financiaciones públicas, coproducciones y financiación propia. También se incluye el diseño de entrevistas semiestructuradas y los criterios de selección de participantes, los cuales buscan garantizar rigor periodístico mediante la diversificación de perfiles generacionales, geográficos e ideológicos. El apartado concluye sintetizando los resultados esperados, enfatizando cómo el documental contribuirá al debate social sobre autoritarismo y memoria histórica desde su perspectiva.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. SOBRE EL DOCUMENTAL

El concepto de “documental” ha cambiado mucho con el paso del tiempo, pero desde sus orígenes siempre ha estado estrechamente vinculado al cine. Para entender cómo se configura hoy este género, es importante mirar hacia atrás y recorrer su evolución. A lo largo de los años, el documental ha ido redefiniéndose, en un proceso que no puede separarse del desarrollo del cine en general.

De acuerdo con Nichols (2010), "la voz del documental se relaciona con las formas en que el cine y el video documental hablan del mundo que nos rodea, pero desde una perspectiva particular". El documental surge como género cinematográfico en la intersección entre el arte, la tecnología y el compromiso social, definido por su capacidad para representar la realidad mediante una mirada crítica y estructurada. Desde sus inicios, ha oscilado entre el registro objetivo y la interpretación subjetiva, un debate que Nichols (1997) resume como la tensión entre "la realidad filmada y la realidad construida". Su evolución refleja no solo avances técnicos, sino también cambios en las concepciones éticas y estéticas sobre la representación de lo real (Breschand, 2004).

La invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière en 1895 marcó un hito tecnológico y cultural. Sus *actualités* – proyecciones públicas, en las que el mundo aparecía como cuadros o momentos aislados – como *La salida de los obreros de la fábrica* (1895), capturaron fragmentos de la vida cotidiana sin pretensiones narrativas, estableciendo el cine como “testigo mecánico de la realidad” (Breschand, 2004). Aunque estas filmaciones carecían de estructura dramática, demostraron que la cámara podía “detener el tiempo y preservar lo efímero” (Nichols, 2010), sentando las bases del documental. No obstante, su enfoque se limitaba a la observación pasiva, sin intervención creativa.

En sus inicios, las películas de temáticas sencillas se caracterizaban por producciones económicas, con vestuarios y decorados mínimos. A esto se sumaba la ausencia de sonido sincronizado, reemplazado en las proyecciones por acompañamientos musicales

en piano y narraciones en vivo (Zavala, 2010). Dentro de este contexto, los hermanos Lumière se especializaron en capturar escenas urbanas, rituales folclóricos y la vida burguesa de finales del siglo XIX. En contraste, Thomas Edison optó por una aproximación más realista, como evidencia su filme *Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero* (Zavala, 2010), obra que retrata conflictos laborales con una mirada antropológica ausente en las *actualités* europeas.

Dos figuras principales del siglo XX destacan por encima de las producciones ordinarias, tanto así que aún hoy siguen siendo mencionados como referentes: **Robert Flaherty** y **Dziga Vertov**, quienes, mediante vías opuestas, revolucionaron la producción hasta entonces ordinaria (Breschand, 2004).

Robert Flaherty revolucionó el género con *Nanook el esquimal* (1922), considerado el primer documental moderno (Breschand, 2004). Flaherty combinó la observación etnográfica con la dramatización, reconstruyendo escenas de la vida inuit para crear una narrativa épica. Según Nichols (1997), este enfoque "idealizó al sujeto filmado, pero humanizó al otro ante los ojos occidentales". Aunque criticado por su falta de rigor factual, Flaherty estableció que el documental podía ser tanto arte como documento, una idea que Rabiger (2005) describe como "la semilla de la ética documental contemporánea".

Dziga Vertov, por su parte, propuso un cine documental radicalmente objetivo sustentado en su teoría del cine-ojo "Kino-Pravda", la cual proponía que la cámara, como "ojo mecánico perfecto", debía capturar la realidad sin mediación humana (Nichols, 2010). Esta visión se materializó en *El hombre con la cámara* (1929), filme en el que Vertov expuso metalingüísticamente el proceso de filmación, convirtiendo al documental en un metarrelato sobre su propia construcción. Según Breschand (2004), el director "cuestionó la noción de verdad al mostrar que toda representación es un acto político", sentando así las bases del cine ensayo y el documental reflexivo. Vertov, además, exploró la capacidad de las imágenes para generar significados inéditos a través del montaje, técnica a la que otorgó un papel central en su obra. Como señala Zavala (2010), el cineasta "concedió importancia a la composición y al montaje, utilizando fragmentos de diversas procedencias que, al unirse, constrúan un nuevo discurso".

El término documental fue acuñado por John Grierson en 1926, en una reseña de *Moana* (1926) de Flaherty publicada en el *New York Sun*. Grierson lo definió como "el tratamiento creativo de la actualidad" (Nichols, 1997), promoviendo su uso como herramienta pedagógica y propagandística. Como líder del Movimiento Documental Británico, produjo obras como *Night Mail* (1936), que retrataba el servicio postal como símbolo de la eficacia estatal. Para Rabiger (2005), Grierson "legitimó el documental como instrumento de cambio social", influyendo en generaciones de cineastas comprometidos con causas políticas.

El legado de Grierson se perpetuó en movimientos como el *Cinéma Vérité* francés y el *Direct Cinema* estadounidense, que en los años 60 utilizaron cámaras portátiles y sonido directo para retratar realidades sociales. Documentales como *Crónica de un verano* (1961) de Jean Rouch y *Harlan County, USA* (1976) de Barbara Kopple adoptaron un enfoque participativo, donde el realizador interactúa con los sujetos para "revelar conflictos estructurales" (Breschand, 2004). En el siglo XXI, obras como *Citizenfour* (2014) de Laura Poitras demuestran que el documental sigue siendo un vehículo para denunciar injusticias, combinando rigor periodístico con narrativas personales. Como afirma Nichols (2010), "el documental moderno no evade la subjetividad, sino que la explicita como parte de su discurso".

3.1.1. EL DOCUMENTAL COMO GÉNERO PERIODÍSTICO

El documental, dentro del ámbito periodístico, es un género que explora, analiza y comunica realidades sociales, políticas y culturales desde una perspectiva rigurosa y ética (Bernard 2016). Según Bernard (2016), el documentalismo se fundamenta en la combinación de técnicas creativas y principios periodísticos, donde la estructura narrativa no solo informa, sino que también busca involucrar emocional e intelectualmente al espectador. Esta dualidad entre arte y periodismo exige un equilibrio entre la fidelidad a los hechos y la construcción de un relato coherente, tal como señala Nichols (2016), quien subraya que el documental debe operar como un "acto de habla ético" que interpela al público mediante evidencias verificables y una postura crítica.

La base periodística del documental implica, ante todo, un compromiso con la verdad y la transparencia. Como advierte Gómez Segarra (2008): "No debemos olvidar la base

periodística del documental. Como periodistas, hemos de presentar el proyecto claramente, los personajes desde el principio, y mantener una visión crítica que no nos permita enamorarnos de ellos". Esta advertencia enfatiza la necesidad de evitar sesgos emocionales que distorsionen la representación de la realidad, un riesgo latente en un género que, por su naturaleza narrativa, tiende a humanizar a sus sujetos. La objetividad, en este sentido, no se entiende como neutralidad absoluta, algo imposible en cualquier relato, sino como un esfuerzo por contextualizar, contrastar fuentes y exponer múltiples perspectivas (Bernard, 2016; Nichols, 2016).

Los personajes, por su parte, cumplen un rol central en la originalidad y profundidad del documental. Gómez Segarra (2008) destaca que, aunque muchos temas parezcan repetitivos, "todo ha sido explicado de una manera u otra, pero lo que no ha sido explicado es la vida de estas personas en concreto". Esta afirmación resalta cómo la singularidad de las experiencias individuales aporta novedad a temas universales, transformando datos abstractos en historias tangibles. Sin embargo, esta aproximación exige un tratamiento ético; los personajes no deben ser instrumentalizados como meros recursos dramáticos, sino presentados con integridad, respetando su agencia y contexto (Nichols, 2016).

El documental debe recordar siempre su base en el periodismo. Quienes lo realizamos tenemos la responsabilidad de estructurar proyectos con claridad, presentar a los personajes desde el inicio y mantener una visión crítica sin idealizarlos (Gómez Segarra, 2008). Los personajes no son herramientas narrativas, sino la clave para explorar temas desde enfoques nuevos, ya que, como indica Bernard (2016), sus historias personales convierten información abstracta en relatos que el público puede entender. Sin embargo, esto no debe alejarnos de la verdad. Nichols (2016) señala que el documental debe cuestionar la realidad, no solo mostrarla, usando evidencias y reflexionando sobre cómo se representa a las personas. Así, el documentalismo funciona como un espacio donde el periodismo y el cine se unen: informa con rigor, da voz a quienes suelen ser ignorados y promueve discusiones que van más allá de lo que se ve en pantalla.

3.1.2. MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL

Para definir la propuesta de mi documental, me baso en los modelos de representación establecidos por Bill Nichols, crítico y teórico del cine norteamericano, reconocido por su trabajo pionero en el estudio del documental. Varias de sus obras, como *La representación de la realidad* (1997) e *Introduction to Documentary* (2010), han servido como referencia clave en distintos apartados de este proyecto. Las modalidades expuestas por Nichols (1997), me han permitido entender y transmitir con mayor detalle el tipo de documental que quiero lograr. Su marco teórico no solo ha enriquecido la estructura narrativa, sino que también ha ayudado a pulir aspectos esenciales, como la relación entre el realizador, los sujetos filmados y la audiencia.

MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL	
MODALIDAD OBSERVACIONAL	MODALIDAD PARTICIPATIVA
<p>Tiene el objetivo de presentar la realidad de la manera más cruda y directa posible, la voluntad no es nunca informativa, educativa o divulgativa y proviene del <i>Direct Cinema</i>.</p> <p>La prioridad se le da los acontecimientos que se van desarrollando frente a la cámara, enfatizando la vida cotidiana de los sujetos y los espacios observados en tiempo real. El autor no interviene y la cámara aspira a ser invisible, se le llama a esta técnica fly on the wall. De esta manera no existe una voz autoritaria que guíe la narración, sino que la vida en directo frente a la cámara es lo que aporta los momentos relevantes.</p>	<p>Conocida como voz interactiva, surge en el marco del <i>cinéma vérité</i> y tiene como finalidad informar sobre un hecho desde un punto de vista personal, con la intención de realizar denuncia y crítica social. El autor se integra como un personaje más que interactúa con los sujetos filmados. Su función es catalizadora y, por ello, se incluye dentro de una voz personal, persuasiva e incluso percibida en ocasiones como adoctrinadora.</p> <p>Todo el material documental, imágenes, entrevistas y archivos, sirve como fundamento para respaldar el argumento principal.</p>
MODALIDAD EXPOSITIVA	MODALIDAD REFLEXIVA
<p>Tiene como objetivos, informar sobre un hecho o personaje. Transmite y divulga con rigor y objetividad para llevar al público a unas conclusiones específicas. Esta modalidad tiene funciones persuasivas y se considera reduccionista. La voz del narrador da estructura mientras narra con autoridad el tema tratado. El discurso verbal se acompaña de material del archivo que ilustra y refuerza el argumento.</p>	<p>Es autoconsciente, autocrítica y autorreflexiva. Cuestiona la perspectiva desde la que se percibe la realidad, la representación de esta y hasta el mismo concepto de lo que es la realidad. Se convierte en metadiscurso, y habla sobre cómo habla el documental del mundo. Tiene una finalidad evocadora y efectiva.</p> <p>Esta modalidad hace visibles las convenciones de las representaciones como forma de llamar la atención sobre el mismo proceso de producción. Lo que hace que genera reflexión sobre la propia narrativa del documental.</p>
MODALIDAD PERFORMATIVA	MODALIDAD POÉTICA
<p>Esta modalidad es autorreferencial, parte de los <i>Films diaries</i> y pone más énfasis en la expresión personal del autor que la representación objetiva de la realidad misma. Su voluntad evocadora, intimista y afectiva prevalece ante la objetividad y la voluntad de informar.</p> <p>Provee de más libertad poética y estructural. Permite que se narre a través del proceso productivo, sin ocultar que es un discurso construido. El autor, está presente como un personaje interactivo que está activo y participa en la creación de la narrativa.</p>	<p>Esta modalidad es una forma de experimentación artística y creativa que tiene como objetivo principal provocar emociones y estados de ánimo en el público. Su capacidad expresiva, que evita la exposición retórica y la transmisión de información directa es su mayor virtud. En estas creaciones la palabra no solo busca informar o persuadir, sino que intenta provocar o influenciar las emociones. Enfatiza asociaciones visuales y sonoras y usa elementos del lenguaje audiovisual con el objetivo de aumentar su poder evocativo.</p>

Tabla1: Modelos de representación del documental. Fuente: *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Nichols, 1997). Elaboración propia.

¿Cuba escrita por Orwell? pretende integrar en su narración, por un lado, **el modo observacional**, inspirado en el concepto de *fly on the wall* (Nichols, 1997), donde la cámara captura al sujeto durante su rutina diaria sin interferencias. Este enfoque, como señala Nichols (1997), permite que el sujeto se desarrolle su espacio con naturalidad, preservando la crudeza emocional de las escenas y su valor testimonial. Trata de mantener la intimidad de escena a tal punto que el observador se sienta intruso.

Por otro lado, el documental adoptaría también la **modalidad participativa** (Nichols, 1997). Como nativa, directora y guionista, me integro en el relato: doy testimonio como parte de mi generación, compartiendo vivencias siendo una de las entrevistadas de mi grupo de edad. Aunque el tema se aborda con rigor periodístico, nace de experiencias personales y su propósito es criticar un sistema sociopolítico concreto. Esta elección, como bien explica Nichols, implica asumir que la cámara no es neutral; el documentalista se convierte en catalizador, en voz que interpela desde lo subjetivo.

También se podría decir que tendría rasgos **reflexivos** (Nichols, 2010). Al responder a mis propias preguntas y exponer mis contradicciones, cuestiono la supuesta objetividad del discurso. El documental rechaza deliberadamente la idea de una “verdad única”, tan arraigada en el sistema criticado y, en cambio, busca involucrar al espectador a nivel afectivo. No se trata solo de mostrar, sino de que la audiencia reflexione desde su propia experiencia.

3.2. REFERENTES DIRECTOS

El documental *¿Cuba escrita por Orwell?* se inspira en tres referentes reconocidos dentro del género; ya sea por su enfoque temático, su contribución al género o sus herramientas narrativas y estéticas. Los tres documentales seleccionados, *Cuba and the cameraman* (2017), de Jon Alpert, *Edificio Master* (2002), de Eduardo Coutinho y *Shoa* (1985) de Claude Lanzmann, articulan lo que pretende lograr mi proyecto a través de un enfoque generacional y testimonial. Estos enriquecen mi documental y cada uno aporta una dimensión única, historia colectiva e intimidad doméstica. Los tres por igual me han ayudado a entender el punto de encuentro entre la teoría y la práctica a la hora de idear un proyecto documental.

1. "Cuba and the cameraman" (Jon Alpert, 2017)

Cuba y el cameraman dirigido por Jon Alpert, es uno de los más importantes referentes para mi proyecto. Este es una crónica visual, que cubre 45 años de historia de Cuba, en los que el director visitó la isla y grabó más de 1000 horas de metraje, en las que captura transformaciones sociales, políticas y económicas. Alpert se adentra en la vida cotidiana de sus personajes y las muestra con intimidad y humanidad. La estructura generacional y el enfoque en el que los propios protagonistas narran eventos históricos a través de entrevistas reflexivas inspira el enfoque de *¿Cuba escrita por Orwell?*

Tabla 2: Referente 1. *Cuba and the cameraman* (Jon Alpert, 2017). Fuente: Netflix. Elaboración propia.



Imagen 1: *Cuba and the cameraman* (Jon Alpert, 2017). Fuente: Netflix.

2. "Edifício Master" (Eduardo Coutinho, 2002)

Durante cuatro semanas en 2001, Eduardo Coutinho y su equipo grabaron en un edificio de Río de Janeiro este documental en el que los protagonistas son los residentes del edificio llamado "Master". Los protagonistas son personas de clase media-baja que cuentan historias de sus vidas, desde cómo conocieron a sus parejas o cómo es su rutina diaria (IDFA Archive, 2011). Coutinho captura microhistorias en los espacios domésticos de los entrevistados y esto es un ejemplo de lo que pretendo lograr en mi documental, cómo los entornos personales muestran realidades políticas y sociales.

Tabla 3: Referente 2. *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Fuentes: Youtube y IDFA Archive.



Imagen 2: *Edifício Master*, Eduardo Coutinho, 2002. Fuente: Youtube.

3. “Shoah” (Claude Lanzmann, 1985)

En este documental de larga duración, no se usan imágenes de archivo, en su lugar, está basando en entrevistas y testimonios extensos de sobreviviente, víctimas, verdugos y otros testigos que narran los horrores del holocausto. Durante más de una década (Infobae, 2023). Lanzmann recorrió varios países en los que entrevistó a los protagonistas, permitiendo como se pretende hacer en *¿Cuba escrita por Orwell?* que el eje narrativo está compuesto por las vivencias de los entrevistados narradas por ellos mismos.

Tabla 4: Referente 3. Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Fuentes: IFC Films, Redacción Cultura. Elaboración propia.



Imagen 3: Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Fuente: IFC Films. Elaboración propia.

3.3. JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

El documental *¿Cuba escrita por Orwell?*, más que una comparación literaria, pretende hacer matizar la conexión entre la ficción distópica con experiencias reales. Lo relevante del tema está en cómo ciertos mecanismos de control, la vigilancia, la manipulación del lenguaje o la reescritura de la historia, descritos hace más de medio siglo por Orwell, siguen vigentes en contextos actuales. Cuba se presenta en el documental no como un caso aislado, sino como un reflejo de tensiones más amplias que atraviesan el mundo; el autoritarismo, la censura, la vigilancia digital. La exploración de la mezcla entre ficción y realidad mediante entrevistas a personas que comparten cómo han vivido, resistido y asumido estos mecanismos. Asimismo, busca crear una perspectiva más cercana a los peligros de los gobiernos autoritarios. *¿Cuba escrita por Orwell?* se apoya en entrevistas,

análisis del contexto histórico de Cuba y una participación reflexiva por mi parte como directora y guionista como sujeto narrativo. Todo esto bajo el compromiso ético de dar espacio a voces reales, sin instrumentalizarlas, dejando que cada una construya su relato desde la honestidad. El formato documental que permite conectar emocionalmente con el espectador, mostrar lo cotidiano y lo político sin barreras de por medio, busca una difusión más amplia gracias a su potencial audiovisual. Este proyecto puede que a ser parte de una memoria viva y colectiva. Un lazo entre literatura, historia, cine y periodismo que permita comprender, desde el diálogo, cómo ciertos sistemas de poder se adaptan y permanecen, y cómo quienes los viven encuentran formas de resistir.

3.4. LAS TRES ETAPAS DE CREACIÓN DEL DOCUMENTAL

Rabiger (2005) propone una estructura del proceso de creación de documentales, como en todos los productos audiovisuales, en tres etapas principales: preproducción, producción y postproducción. Cada una con funciones específicas que, en conjunto, garantizan la coherencia narrativa, ética y técnica del proyecto. Estas tres etapas constituyen un ciclo metodológico que cubre más allá de lo técnico. Como explica el autor: "Un documental no se hace con cámaras, sino con preguntas, escucha y reflexión crítica".

3.4.1. PREPRODUCCIÓN

La etapa de preproducción de un documental va más allá de la planificación técnica, más bien es un proceso de profundización temática y autogestión. La investigación profunda y rigurosa junto a una propuesta bien estructurada son las bases para un documental de éxito (Rabiger, 2005). Ahora, haremos un repaso de los que debería ser un proceso de preproducción estricta de acuerdo con lo definido por Rabiger (2005).

Esta etapa de preproducción es la fase inicial, donde se toman las decisiones fundamentales para el desarrollo del documental. En ella, se define el tema central, además, se lleva a cabo la investigación preliminar, se diseña el formato el equipo humano, se planifican las logísticas que incluyen horarios y la selección del equipo técnico

(Rabiger, 2005). Esta fase es esencial para evitar imprevistos durante el rodaje y garantiza la coherencia narrativa del proyecto.

3.4.1.1. LA INVESTIGACIÓN PRELIMINAR

La investigación preliminar en la producción documental, luego de seleccionar el tema, se lleva a cabo mediante un proceso organizado pero flexible que garantice que el proyecto sea viable y original. Rabiger (2005) destaca que es necesario definir desde el inicio un enfoque hipotético, asegurarse de que las localizaciones sean accesibles, que todos los participantes estén dispuestos a colaborar y que el presupuesto sea viable, todo esto sumado a la consulta de fuentes escritas y audiovisuales que garanticen una perspectiva original. El trabajo de campo asegura que se entiendan las dinámicas de los sujetos, la selección de protagonistas y el desarrollo de una hipótesis de trabajo que deje espacio para no grabar material innecesario. Las entrevistas preliminares se recomiendan también para asegurarnos de la viabilidad de los participantes, pero sin revelar la totalidad del cuestionario y tener material de voz en off en caso de que sea necesario. En esta fase se incluye también la elaboración de un presupuesto, la redacción de un tratamiento que es necesario para la financiación y la obtención de todos los permisos por escrito. Como último paso Rabiger (2005) remarca la importancia de hacer pruebas técnicas previas al rodaje, como audiciones de participantes y revisiones de equipos, para anticipar imprevistos. El enfoque que se propone, aunque en principio parezca excesivo asegura un resultado coherente en la narrativa (Rabiger, 2005).

3.4.1.2. ENTREVISTAS PREVIAS

Uno de los pasos previos es la importancia de grabar entrevistas informales previas para evaluar cómo los participantes reaccionan frente a la cámara y cómo se escuchan (Rabiger, 2005). En estas sesiones previas permiten definir cuáles de los sujetos tienen mejores habilidades comunicativas o no, lo que ayuda a descartar candidatos. Rabiger (2005) recomienda el análisis de estas grabaciones previas con objetividad para ser capaces de seleccionar los participantes que mejor se expresen, lo que puede asegurar más adelante obstáculos en el montaje. También, sugiere que las grabaciones en

ambientes tranquilos pueden más adelante integrarse como voz en off lo que ayuda a optimizar tiempo y recursos (Rabiger, 2005).

Lista de tareas de preproducción, según Rabiger (2005)

Investigación propuesta del documental
Tratamiento
Presupuesto
Presentación del proyecto
Investigación previa al rodaje y elección de los personajes
La entrevista previa
Desarrollo de la estructura
Temática de la película
Comprobación de los resultados de la investigación
Desarrollo de la hipótesis de trabajo y descubrimiento de la dialéctica
Planificación de las tomas: Logística y plan de rodaje
Cesión de derechos de imagen
Permiso de rodaje en las localizaciones
Desarrollo del equipo: Funciones y responsabilidades

Tabla 5: Tareas de preproducción. Fuente Rabiger (2005) pp. 91-114). Elaboración propia

3.4.2. PRODUCCIÓN

En la segunda fase de creación del documental, la fase de producción, Rabiger (2005) subraya la importancia de seleccionar equipos técnicos adecuados al proyecto, como cámaras con características específicas como resolución, sensibilidad lumínica y ergonomía, sistemas de iluminación con características de adaptación a cada entorno y micrófonos de calidad. La iluminación, abordada en este apartado habla de técnicas para crear atmósferas y contrastes, utilizando fuentes que se adecuen a cada ambiente. El autor es exhaustivo sobre los posibles fallos técnicos que se pueden presentar y que son imprescindibles prever para que la fase producción se realice sin inconvenientes, estos problemas frecuentes incluyen fallos técnicos, imprevistos con el presupuesto o con las

localizaciones. Además, recalca en lo importante que es la organización meticulosa de la grabación del video, asegurando copias de seguridad y continuidad visual, mientras se mantiene un enfoque ético y profesional ante imprevistos (Rabiger, 2005).

3.4.2.1. ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD

En esta parte del proceso de creación es cuando se hacen las entrevistas en profundidad, Rabiger (2005) enfatiza que estas deben iniciar con preguntas objetivas para que el entrevistado se sienta cómodo, reservando temas emocionales o íntimos para etapas posteriores. Para abordar asuntos delicados, el autor propone dos estrategias: 1) asumir el rol de abogado del diablo, introduciendo perspectivas externas para provocar reacciones auténticas; y 2) comenzar con comentarios impersonales que permitan al entrevistado decidir cuánto quiere contar (Rabiger, 2005). La clave está en evitar preguntas directas que puedan sentirse invasivas, optando por un enfoque que invite al diálogo. Rabiger (2005) destaca la importancia de preguntas como “¿De qué forma?” o “¿Qué sensación le produjo?” para obtener más detalles y estimular respuestas reflexivas, siempre respetando al entrevistado y en ninguna circunstancia convirtiéndolo en víctima. El éxito de la entrevista depende de la escucha activa, la paciencia y la habilidad para guiar al sujeto hacia revelaciones significativas sin manipulación.

Tras acabar la entrevista, Rabiger (2005) recomienda preguntar al participante si desea añadir algo más, desconectar la cámara y agradecer su colaboración, destacando lo valioso de su aporte al proyecto. Posteriormente, recomienda grabar un minuto de sonido ambiente para garantizar continuidad auditiva durante el montaje. El autor señala la importancia de entregar un pago simbólico y obtener la cesión de derechos firmada, un paso administrativo que puede parecer incómodo, pero de gran importancia (Rabiger, 2005). En casos de que la entrevista no tenga ningún valor informativo para el proyecto, sugiere simular grabaciones para no herir al entrevistado, priorizando la ética sobre lo técnico (Rabiger, 2005).

3.4.2.2. EL GUION

Rabiger (2005) explica que, aunque muchos documentales evitan guiones detallados para preservar la espontaneidad, ciertos géneros, como reconstrucciones históricas, films educativos o científicos, requieren estructuras narrativas predefinidas para ser más efectivos a la hora de transmitir información. Rabiger (2005) insiste que un guion no debe ser rígido, sino una "red de seguridad" que oriente sin restringir, permitiendo ajustes durante el montaje. Además, señala la importancia de buscar significados profundos mediante preguntas metafísicas y yuxtaponer elementos dialécticos, de conflicto de ideas o personas, para ir más allá de lo aparente (Rabiger, 2005). El proceso implica riesgos, como adaptarse a nuevas realidades durante la grabación, comparándolo con un "viaje espiritual" donde el director balancea control y flexibilidad, incluso aceptando que la obra evolucione independientemente, como en *Prisoners of Conscience* de Anand Patwardhan (1978), donde, de acuerdo con Rabiger varios testimonios se integran para reflejar un movimiento colectivo sin líderes (Rabiger, 2005).

3.4.3. POSTPRODUCCIÓN

La tercera fase de la creación de un documental se trata de la postproducción. Rabiger (2005) la describe como una fase crítica que recoge elementos técnicos, creativos y narrativos para estructurar el documental. El montaje es central, ya que estructura la narrativa al unir las secuencias, gestionar el ritmo y resaltar conflictos dialécticos, para que el espectador participe directamente en la interpretación. El autor remarca la importancia de transcripciones a detalle y cronometrajes exactos para organizar el material, así como la edición sobre papel para planificar la coherencia visual y temática. Durante el montaje afinado es vital evitar redundancias y optimizar solapamientos sonoros para suavizar transiciones (Rabiger, 2005). La narración, preferiblemente mínima, debe complementar las imágenes sin duplicar su contenido, mientras que la música debe reforzar emociones sin manipular al espectador. Rabiger (2005) también habla de la necesidad de hacer pruebas con audiencias para confirmar la comprensión y efectividad, ajustando detalles de sonido y verificando títulos y créditos para evitar errores técnicos o contractuales. La postproducción demanda rigor técnico, sensibilidad artística y flexibilidad para adaptarse a las demandas que puedan surgir.

Lista de tareas de postproducción, según Rabiger (2005):

Montaje
Transcripciones
Cronometrajes
Elección de secciones
Preparativos para edición
Consideraciones estructurales
Edición sobre papel
Primer montaje
Montaje de prueba
Narración
Música
Montaje afinado
Previsión de la respuesta del espectador
Método de diagnóstico
Montaje de pistas y tabla de mezclas
Mezcla de sonidos
Títulos y créditos

Tabla 6: *Tareas de postproducción. Fuente: Rabiger, 2005. Elaboración propia.*

4. MARCO CONTEXTUAL

4.1. CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO DE CUBA (1959 – ACTUALIDAD)

Este apartado ofrece un breve recorrido por los acontecimientos históricos y transformaciones más relevantes de Cuba desde 1959, con el objetivo de contextualizar el marco sociopolítico en el que se enmarca el documental. A través de este análisis, pretendo fundamentar los criterios para seleccionar a los entrevistados, priorizando voces que reflejan experiencias diversas dentro del sistema, y explorar, desde trabajos académicos previos, las posibles conexiones entre la realidad cubana después de la Revolución de 1959 y los mecanismos de control descritos en *1984* de George Orwell (1949).

4.1.1. 1959 – 1989

- En enero de **1959**, se estableció en Cuba un gobierno provisional, aunque en un inicio Fidel Castro no tuvo un cargo ejecutivo, mantuvo influencia como comandante en jefe del Ejército. Este nuevo gobierno prometía reconciliación nacional, pero pronto enfrentó tensiones internas (Familia Chibás, 1957).
- En el **Manifiesto de la Sierra Maestra (1957)**, los integrantes del ahora nuevo gobierno se habían comprometido a celebrar elecciones libres en un año bajo la Constitución de 1940. Sin embargo, tras tomar el poder, el gobierno argumentó que las elecciones serían manipuladas por Estados Unidos y pospuso indefinidamente el proceso democrático (Familia Chibás, 1957; Cubanet, 2019). **Las primeras elecciones socialistas**, celebradas en **1974**, fueron criticadas por organizaciones internacionales por su falta de pluralismo y transparencia (Amnistía Internacional, 1989; Cubanet, 2019).
- La Revolución de 1959 inició transformaciones radicales. La aprobación Ley **de Reforma Agraria** expropió latifundios y redistribuyó tierras, afectando principalmente a empresas estadounidenses y la oligarquía local (Instituto Nacional de la Reforma Agraria, 1959). Miles de cubanos, especialmente de clases altas y

medias, emigraron a Miami, iniciando un **éxodo** que continuaría durante décadas (Lamrani, 2019). Paralelamente, el gobierno **ejecutó a cientos de opositores políticos**. Según Amnistía Internacional, entre 1959 y 1987 hubo 237 ejecuciones oficiales, aunque estimaciones independientes elevan la cifra a miles (Amnistía Internacional, 1989; Thomas, 1971).

- En abril de **1961**, la invasión de **Bahía de Cochinos**, organizada por exiliados y la CIA, fracasó. Este episodio consolidó el apoyo popular al régimen y aceleró la alianza con la Unión Soviética (Ramonet, 2006; Global Research, 2021). Meses después, durante la **Crisis de los Misiles (1962)**, Cuba y la URSS instalaron armas nucleares en la isla, llevando al mundo al borde de una guerra. El acuerdo final entre Kennedy y Krushchov evitó el conflicto, pero reforzó la dependencia cubana del bloque soviético (Ramonet, 2006).
- En los **años 1970 y 1980**, Cuba extendió su influencia internacional, envió tropas a Angola y Etiopía, apoyó movimientos guerrilleros en América Latina y rompió su aislamiento diplomático. Sin embargo, la economía dependía críticamente de subsidios soviéticos. Cuando estos cesaron en 1991, la isla enfrentaría una crisis sin precedentes (Ramonet, 2006).
- La **emigración masiva** marcó las décadas siguientes. En **1980**, 125.000 cubanos partieron durante el "**Éxodo del Mariel**", muchos en balsas improvisadas con todo tipo de materiales y de condiciones precarias. A diferencia de los exiliados políticos de los años 1960, estos migrantes huían principalmente de la pobreza (Lamrani, 2019). Como señaló el académico Salim Lamrani (2019), "la emigración cubana hacia EE. UU. responde a causas económicas, no ideológicas, al igual que en otros países del Sur Global".

4.1.2. 1990 – 2000

- El **Período Especial (1990-2000)** marcó una de las crisis más profundas de Cuba. Tras la caída del Muro de Berlín (1989) y la disolución del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) en **1990**, el gobierno cubano declaró oficialmente esta etapa en marzo de 1990. La economía, ya debilitada, colapsó con la desintegración de la

Unión Soviética en **1991**, que eliminó los subsidios soviéticos de 5000 millones de dólares anuales y el acceso a petróleo barato (Radio y Televisión Martí, 2022). El bloqueo estadounidense agravó la escasez de alimentos y medicinas, paralizando la vida cotidiana (Lamrani, 2019).

- En **1993**, el comercio exterior se redujo en un 80%, y miles de cubanos emigraron en balsas durante la **crisis de los balseros de 1994**, precedida por protestas como el **Maleconazo** (Vicent, 2003; Radio y Televisión Martí, 2022). Para aliviar la crisis, en **1995** se permitió la inversión extranjera y formas limitadas de iniciativa privada, reactivando parcialmente la economía (El País, 2011). A finales de los 90, el turismo y las remesas de exiliados estabilizaron el país, mientras Cuba fortalecía lazos con la Unión Europea, China y Venezuela (ALANet, 2006).
- Fidel Castro impulsó la Batalla de Ideas, un proyecto para modernizar el país sin abandonar el socialismo. Sin embargo, en **2003**, tres jóvenes fueron ejecutados por intentar secuestrar un ferry para huir a EE. UU., un acto condenado como "terrorismo" (Vicent, 2003). Ese mismo año, el gobierno reprimió a opositores durante la Primavera Negra, encarcelando a periodistas y activistas (Radio y Televisión Martí, 2022).

4.1.3. 2000 – ACTUALIDAD

- En **2006**, Fidel Castro cedió el poder provisionalmente a su hermano Raúl tras una grave enfermedad, quien fue ratificado como presidente en **2008** (ALANet, 2006). Bajo su mandato, se iniciaron reformas económicas moderadas y diálogos con la Unión Europea y EE. UU., incluyendo la liberación de 52 presos políticos en **2010** tras huelgas de hambre (El Mundo, 2010; El País, 2011).
- En la última década, Cuba ha enfrentado nuevos desafíos como la reanudación de relaciones diplomáticas con EE. UU. en **2015** (Le Monde, 2015), la elección de **Miguel Díaz-Canel en 2018** (La Vanguardia, 2018) y **protestas masivas en 2021** por la escasez y la represión (ABC, 2022). Aunque persisten las tensiones, el país mantiene alianzas con naciones como México, Venezuela y Rusia, mientras intenta equilibrar su modelo socialista con presiones globales (El Financiero, 2023).

- Desde **2011**, Cuba inició un proceso de Actualización del Modelo Económico y Social, aprobando reformas como la autonomía de empresas estatales, la eliminación de la doble moneda y la apertura a negocios privados (El País, 2011; El Financiero, 2023). Estas medidas, comparadas con el "Socialismo con características chinas", buscaban modernizar la economía sin abandonar el sistema político. Sin embargo, en **2022**, el país enfrentó un éxodo masivo de más de 225 000 personas y una represión intensificada: 1771 detenidos por protestas, incluyendo menores con penas de hasta 30 años, bajo un nuevo Código Penal (Acosta, 2022).
- En política exterior, Cuba logró reintegrarse a la OEA en **2009** tras décadas de aislamiento, fortaleciendo alianzas con América Latina, Rusia y China (El País, 2019). Las relaciones con EE. UU. experimentaron avances bajo Barack Obama, como la reapertura de embajadas en **2015** y el alivio parcial del embargo (Le Monde, 2015). No obstante, Donald Trump revirtió estas medidas en **2017**, reactivando sanciones económicas (La Vanguardia, 2018). Joe Biden prometió retomar la normalización, aunque sin cambios significativos hasta **2023** (El Financiero, 2023).
- La **Reforma Constitucional de 2019**, aprobada con un 86.8 % de votos oficiales, generó polarización. Mientras el gobierno destacó su "legitimidad popular" (El País, 2019), la oposición denunció fraude electoral, señalando irregularidades en el proceso (Marti Noticias, 2019). La nueva Constitución reconoció parcialmente la propiedad privada, pero mantuvo el monopolio del Partido Comunista.
- En julio de **2021**, protestas masivas estallaron en San Antonio de los Baños y se extendieron a toda la isla. Motivadas por cortes de electricidad, escasez de alimentos y medicinas, y restricciones políticas, fueron reprimidas con detenciones arbitrarias, violencia estatal y al menos un muerto (Amnistía Internacional, 2024; BBC, 2021). Según organizaciones de derechos humanos, cientos de manifestantes siguen encarcelados, muchos sin juicio (Amnistía Internacional, 2024).

4.2. ORWELL COMO LENTE ANALÍTICA

4.2.1. EL CULTO A LA PERSONALIDAD Y AL GRAN HERMANO

Kapcia (2014) detalla cómo el carisma de Castro se institucionalizó mediante rituales políticos, como los discursos maratónicos transmitidos en cadena nacional, donde su voz monopolizaba la narrativa estatal. Al igual que en 1984, donde el Partido exige devoción absoluta a Big Brother, en Cuba la lealtad a Fidel se convirtió en sinónimo de patriotismo. Los medios de comunicación, controlados por el Estado, reproducían consignas como "¡Comandante en Jefe, ordene!", eliminando cualquier espacio para la crítica (Rojas, 2009). Esta sacralización del líder, según Kapcia (2014), permitió al régimen presentarse como encarnación única de la "verdad revolucionaria".



Imagen 4: Discurso de Fidel Castro, 26 de julio de 1989. Fuente: Youtube

4.2.2. VIGILANCIA MASIVA Y LOS COMITÉ DE DEFENSA DE LA REVOLUCIÓN (CDR)

Los CDR, creados en 1960, funcionaron como una versión cubana de la Policía del Pensamiento. Bunk (2023) explica que estos comités, presentes en cada barrio, no solo vigilaban actividades "contrarrevolucionarias", sino que también recolectaban datos personales, desde hábitos de consumo hasta opiniones políticas. Como en 1984, donde los niños denuncian a sus padres, los CDR incentivaban la delación entre vecinos, creando una red de sospecha mutua. Un informe de Henken (2017) documenta casos de ciudadanos excluidos de empleos o raciones alimenticias por comentarios críticos reportados por los CDR. Este sistema, disfrazado de participación comunitaria, aseguró que el miedo a la vigilancia permeara la vida cotidiana.



Imagen 5: Logotipo de los CDR. Fuente: Radio Rebelde página oficial.

4.2.3. LA NEOLENGUA Y EL LENGUAJE REVOLUCIONARIO

El gobierno cubano redefinió términos clave para controlar el discurso público, práctica que Hernández-Reguant (2006) compara con la neolengua orwelliana. Palabras como patria, revolución e imperialismo fueron vaciadas de su significado original y convertidas en herramientas de exclusión ideológica. Por ejemplo, llamar gusano a un disidente, término oficialista para "traidor", borraba su legitimidad como ciudadano, similar a cómo en 1984 el concepto de *crimen mental* criminalizaba el pensamiento independiente. Además, el eslogan "Socialismo o muerte" reducía la complejidad política a una dicotomía maniquea, eliminando matices (Hernández-Reguant, 2006).

4.2.4. CENSURA CULTURAL

La metáfora del estante vacío de Rojas (2009) ilustra la purga sistemática de obras literarias y artísticas no alineadas con el dogma revolucionario. Autores como Reinaldo Arenas o Cabrera Infante fueron borrados de bibliotecas y manuales escolares, mientras el Instituto Cubano del Libro controlaba rigurosamente las publicaciones. Esta censura, comparable al Ministerio de la Verdad de Orwell, se extendió a la música, el cine y hasta el humor. Bunk (2023) relata cómo en los años 70, el gobierno clasificó el jazz como "música burguesa", prohibiendo su difusión. La creación de una cultura revolucionaria homogénea buscaba, como en *1984*, anular la capacidad de imaginar alternativas al sistema.

4.2.5. CONTROL DE LA INFORMACIÓN Y LA REESCRITURA DE LA HISTORIA

Henken (2017) analiza cómo manuales escolares y documentales oficiales omitieron eventos incómodos, como la participación soviética en la Crisis de los Misiles o el Éxodo del Mariel. La prensa estatal, encabezada por Granma, operó como un Ministerio de la Verdad, presentando cifras económicas infladas y ocultando crisis. Durante el Período Especial, por ejemplo, se atribuyó la escasez únicamente al bloqueo estadounidense, omitiendo errores de planificación central (Bunk, 2023). Esta distorsión buscaba, como en la novela de Orwell, que los ciudadanos "aceptaran dos verdades contradictorias": la Revolución como éxito irreversible y la necesidad de sacrificios eternos.

4.2.6. EL DOBLEPENSAR Y LA REALIDAD ECONÓMICA

La noción orwelliana de doblepensar que consiste en creer en dos ideas contradictorias, se materializó en políticas económicas cubanas. Mientras el gobierno promovía la igualdad social, una élite del Partido accedía a tiendas en dólares y privilegios vedados al pueblo (Henken, 2017). En los 90, se instauró la doble moneda, el peso cubano para la mayoría y el CUC, equivalente al dólar, para turistas y funcionarios. Esta división, según Rojas (2009), normalizó la desigualdad mientras la retórica oficial insistía en el "avance hacia el comunismo".

4.2.7. ELEMENTOS COMPARATIVOS ENTRE 1984 DE GEORGE ORWELL Y LA CUBA SOCIALISTA (1959 – ACTUALIDAD)

<i>Elemento</i>	<i>En “1984” de George Orwell (Ficción)</i>	<i>En Cuba (Realidad)</i>	<i>Fuentes</i>
1. Gran Hermano vs. Fidel Castro	<i>"El Gran Hermano te vigila" (p. 5). El líder omnipresente cuya imagen domina espacios públicos.</i>	Fidel Castro: retratos en escuelas, plazas y medios. <i>"¡Comandante en Jefe, ordene!"</i> era un eslogan recurrente.	Kapcia (2014): <i>"El culto a Castro fue central para unificar la identidad revolucionaria"</i>
2. Eslóganes gigantes	<i>"La guerra es la paz", "La libertad es la esclavitud"</i>	<i>"Socialismo o muerte", "Patria o muerte"</i> en vallas y edificios.	Rojas (2009): <i>"La propaganda revolucionaria saturó el espacio visual cubano"</i>
3. Patrullas policiales	<i>"Las Patrullas de la Policía del Pensamiento rondaban día y noche"</i>	Vigilancia de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR). <i>"Los CDR eran ojos y oídos del Estado en cada barrio"</i> .	Bunk (2023): <i>"Los CDR institucionalizaron la vigilancia vecinal"</i>
4. Comida pobre en comedores	<i>"La comida en la cantina era un guiso gris [...] y un trozo de pan negro"</i>	Comedores obreros con raciones básicas (arroz, frijoles) durante el Período Especial.	Henken (2017): <i>"La libreta de abastecimiento racionó alimentos desde 1962"</i>
5. Ginebra vs. Ron	<i>"La Ginebra de la Victoria [...] con olor a aceite de ricino"</i>	Ron Havana Club distribuido en raciones durante eventos políticos. <i>"El ron era un símbolo de resistencia"</i> .	Hernández-Reguant (2006): <i>"El Estado usó el ron como herramienta de cohesión"</i>
6. Mercado negro	<i>"Winston compraba café real a través del mercado negro"</i>	<i>"Comprar por la izquierda"</i> : venta clandestina de alimentos, ropa y medicinas.	Henken (2017): <i>"El mercado negro cubrió necesidades no satisfechas por el Estado"</i>
7. Películas de guerra	<i>"Películas sobre helicópteros bombardeando aldeas [...] aplausos automáticos al final"</i>	Cine revolucionario: <i>"La batalla de Santa Clara"</i> (1966) glorificaba a los guerrilleros.	Rojas (2009): <i>"El cine fue un instrumento de pedagogía política"</i>

Elemento	En "1984" de George Orwell (Ficción)	En Cuba (Realidad)	Fuentes
8. Minuto de Odio vs. Matutinos	<i>"Dos minutos de odio diarios contra Emmanuel Goldstein"</i>	Matutinos: reuniones matinales en escuelas y centros laborales para escuchar <i>"información política"</i> .	Kapcia (2014): <i>"Los matutinos reforzaban la lealtad ideológica"</i>
9. "Camarada" vs. "Compañero"	<i>"Camarada Ogilvy, héroe de guerra"</i>	Uso de <i>"compañero"</i> en discursos y medios oficiales (<i>"Compañero Fidel"</i>).	Henken (2017): <i>"El término 'compañero' borró jerarquías formales"</i>
10. Edificios ruinosos	<i>"Edificios de la Victoria [...] fachadas descascaradas"</i>	Microbrigadas: bloques de apartamentos construidos en los 70-80, deteriorados por materiales deficientes (<i>"Alamar"</i>).	Bunk (2023): <i>"La arquitectura revolucionaria priorizó lo utilitario sobre lo estético"</i>
11. Trabajos "voluntarios"	<i>"Actividades del Partido [...] obligatorias pero llamadas voluntarias"</i>	Movilizaciones agrícolas: estudiantes y trabajadores enviados a cortar caña (<i>"Escuela al Campo"</i>).	Henken (2017): <i>"El trabajo voluntario era un ritual de compromiso revolucionario"</i>
12. Uniformes	<i>"Los Espías vestían pantalones cortos azules, camisas grises y pañoleta roja"</i>	Pioneros José Martí: uniforme escolar con pañoleta azul/roja (<i>"¡Pioneros por el comunismo, seremos como el Che!"</i>).	Rojas (2009): <i>"El uniforme escolar homogenizó la identidad desde la niñez"</i>
13. Racionamiento con tickets	<i>"Winston usaba tickets para comprar ropa"</i>	Libreta de abastecimiento: sistema de cupones.	Henken (2017): <i>"La libreta simbolizó igualdad, pero perpetuó la escasez"</i>
14. "Suscripciones voluntarias"	<i>"Suscripciones obligatorias para el Fondo Anti-sexo [...] nadie se atrevía a rechazarlas"</i>	Cotizaciones revolucionarias: donaciones forzosas para eventos políticos	Bunk (2023): <i>"Las contribuciones económicas eran un test de lealtad"</i>
15. Lenguaje revolucionario	<i>"La neolengua reducía el vocabulario para limitar el pensamiento"</i>	Términos como "hombre nuevo" o <i>"batalla de ideas"</i> simplificaban debates complejos.	Hernández-Reguant (2006): <i>"El lenguaje oficial redefinió la realidad"</i>

Elemento	En "1984" de George Orwell (Ficción)	En Cuba (Realidad)	Fuentes
16. Brigadas de voluntarios	<i>"Parsons y otros preparaban pancartas para la Semana del Odio"</i>	CDR organizando limpiezas o murales políticos ("¡Cuba sí, bloqueo no!").	Bunk (2023): <i>"Los CDR movilizaban a la población para rituales revolucionarios"</i>
17. "Batallas ideológicas"	<i>"El Partido libraba una guerra eterna contra el enemigo interno"</i>	Campañas como "Rectificación de errores" (1986) para purgar desviaciones ideológicas.	Kapcia (2014): <i>"Las batallas ideológicas mantuvieron la pureza revolucionaria"</i>
18. Campos de trabajo	<i>"Room 101 [...] donde se reeducaba a los disidentes"</i>	UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción, 1965-68): campos de trabajos forzados para religiosos y homosexuales.	Rojas (2009): <i>"Las UMAP fueron el lado oscuro del proyecto revolucionario"</i>

Tabla 7: Comparación entre elementos 1984 de George Orwell y la Cuba socialista (1959 – actualidad).
Elaboración propia.

5. ANÁLISIS DEL MERCADO

5.1. CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL “CUBA ESCRITA POR ORWELL”

Categoría	Descripción
Título	<i>Cuba escrita por Orwell</i>
Tema principal	Relación entre la realidad política de Cuba y 1984 de George Orwell
Género	Documental político y social
Duración estimada	40 minutos
Estilo narrativo	Mezcla de entrevistas, material de archivo y análisis literario
Público objetivo	Estudiantes, académicos, activistas, público interesado en política y literatura distópica
Diferenciación	Comparación entre la obra de Orwell y el contexto cubano actual
Formatos de distribución	Festivales de cine, plataformas de streaming, proyecciones en universidades y centros culturales
Modelo de financiación	Subvenciones, crowdfunding, coproducciones internacionales, autofinanciación
Idioma	Castellano

Tabla 8: Características del documental ¿Cuba escrita por Orwell? *Elaboración propia.*

5.2. ANÁLISIS DAFO

La elaboración de un análisis DAFO (también conocido como SWOT en inglés) constituye una herramienta estratégica esencial para cualquier proyecto, ya que permite identificar y evaluar tanto los factores internos (Fortalezas y Debilidades) como los externos (Oportunidades y Amenazas) que pueden influir en su desarrollo y éxito (Helms & Nixon, 2010). Este tipo de análisis no solo ayuda a comprender el entorno en el que se inserta el proyecto, sino que también facilita la toma de decisiones al revelar áreas de mejora y potenciales riesgos que deben gestionarse de manera proactiva (Helms & Nixon, 2010).

Debilidades	Amenazas
<ul style="list-style-type: none"> ● Recursos financieros limitados: La dependencia de subvenciones, crowdfunding y autofinanciación puede restringir ciertas decisiones clave en la producción, lo que exige optimizar el uso de recursos ● Acceso a información: La dificultad para obtener material de archivo y realizar entrevistas en un contexto político sensible puede limitar la amplitud y diversidad de perspectivas en el contenido ● Competencia en el mercado: Plataformas generalistas como Netflix o Disney+ priorizan contenido comercial, lo que puede diluir la visibilidad de un documental de nicho. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Sensibilidad política: El tratamiento de temas delicados puede generar controversia o incluso censura en ciertos ámbitos, lo que afectaría la difusión y recepción del documental ● Competencia en el mercado audiovisual: La existencia de otros documentales y producciones similares en el mercado podría restar atención y recursos, incrementando la necesidad de diferenciar claramente el proyecto ● Limitaciones en la distribución: Restricciones políticas o culturales en determinados mercados pueden obstaculizar la difusión del documental a nivel global.
Fortalezas	Oportunidades
<ul style="list-style-type: none"> ● Tema relevante y actual: La comparación entre la realidad cubana y 1984 de George Orwell resulta interesante al fusionar perspectivas literarias y análisis sociopolítico, lo que puede captar la atención tanto de audiencias críticas como de círculos académicos ● Duración accesible: Un documental de hasta 40 minutos facilita su programación en festivales y plataformas digitales, permitiendo una narrativa concisa y eficaz ● Creciente demanda de contenido cubano en plataformas (+32% en 2023 según Statista). 	<ul style="list-style-type: none"> ● Interés creciente en documentales políticos: La demanda de contenidos que aborden temáticas sociopolíticas ha aumentado, favorecida por la globalización y el acceso digital, lo que abre posibilidades de captar una audiencia más amplia ● Plataformas digitales: El auge de servicios de streaming y la proliferación de redes sociales permiten una distribución global, facilitando el alcance del documental a diversos públicos ● Plataformas digitales: El auge de servicios de streaming y la proliferación de redes sociales permiten una distribución global, facilitando el alcance del documental a diversos públicos.

Tabla 9: DAFO del documental *¿Cuba escrita por Orwell?* Elaboración propia.

5.3. MODELOS DE EXPLOTACIÓN

5.3.1. DISTRIBUCIÓN EN FESTIVALES DE CINE

La distribución en festivales de cine especializados constituye una estrategia central para proyectos documentales de temática política, tal como señala Nichols (2010) en su análisis sobre la relevancia de estos espacios para legitimar obras críticas. Kerrigan (2017)

enfatisa que estos eventos funcionan como "mercados simbólicos", donde la selección de una obra, su premiación y la recepción crítica actúan como mecanismos para negociar su relevancia artística y social. Para un documental, participar en festivales estratégicos, como Sundance, IDFA o Berlinale, no solo garantiza visibilidad ante audiencias especializadas, sino que también facilita conexiones con distribuidores, productores y medios clave que pueden ampliar su alcance. Kerrigan destaca que, más allá de la proyección, los festivales operan como espacios de legitimación. Este enfoque no se limita a la búsqueda de premios, sino a tejer una red de relaciones que sostenga la vida del proyecto a largo plazo, aprovechando el prestigio y las oportunidades que emergen de estos circuitos.

5.3.2. LICENCIAS EN PLATAFORMAS DE STREAMING

La licencia de contenidos en plataformas de streaming representa un modelo de explotación clave para documentales, donde la negociación de derechos de distribución digital puede definir tanto el alcance global como la sostenibilidad económica del proyecto. Como analiza Lobato (2019), estas plataformas operan bajo lógicas de geoblocking y asimetrías de acceso, donde la adquisición de licencias territoriales o exclusivas condiciona la visibilidad de la obra y su capacidad para monetizar en mercados específicos. Para un documental, licenciar en servicios como Netflix, Amazon Prime o plataformas nicho implica evaluar no solo la remuneración económica, sino también el impacto en la audiencia. Lobato advierte que, aunque la exposición global es tentadora, las cláusulas de exclusividad pueden limitar futuras distribuciones o exhibiciones en festivales. Además, el autor subraya que la selección de la plataforma debe alinearse con el perfil temático del documental, por ejemplo, optar por servicios especializados en cine social o educativo, para maximizar la conexión con públicos comprometidos.

5.3.3. PROYECCIONES EDUCATIVAS Y COMUNITARIAS

La vinculación con instituciones académicas y organizaciones de impacto social representa una estrategia fundamental para documentales con objetivos educativos, tal como subraya Aufderheide (2007) al destacar el rol del cine documental como herramienta pedagógica. Colaborar con universidades como la *Universitat de Barcelona (UB)* o la *Universitat Pompeu Fabra (UPF)*, así como con ONGs como *Amnistía Internacional*, permite organizar proyecciones acompañadas de debates que profundizan en temas como el autoritarismo y la libertad de expresión. Complementariamente, ofrecer licencias anuales a instituciones académicas garantiza ingresos recurrentes y sostenibilidad financiera. Este enfoque no solo amplía el impacto social y educativo del documental, al integrarlo en programas formativos y campañas de concienciación, sino que también establece un modelo de explotación ético y comprometido con la difusión crítica del conocimiento (Aufderheide, 2007).

5.3.4. VENTA DE DERECHOS A TELEVISIONES PÚBLICAS

La venta de derechos a televisiones públicas y canales internacionales constituye una estrategia sólida para maximizar el alcance y la rentabilidad de documentales críticos, tal como señala el *European Audiovisual Observatory* (2020) en su análisis sobre tendencias en producción televisiva europea. Negociar con canales públicos nacionales como **TV3** (Cataluña) o **La 2 (RTVE)** en España asegura una emisión en horario prime, mientras que acuerdos con cadenas internacionales como **ARTE** (Francia/Alemania) o **PBS** (EE. UU.) amplían la visibilidad a mercados globales. Esta estrategia no solo garantiza ingresos estables mediante licencias de emisión, sino que también posiciona el documental ante audiencias masivas y diversas, aprovechando la credibilidad y el alcance de las televisiones públicas para reforzar su impacto social y cultural (European Audiovisual Observatory, 2020).

5.3.5. AUTODISTRIBUCIÓN MEDIANTE VOD

La autodistribución mediante plataformas de *Video On Demand (VOD)* se consolida como una estrategia clave para documentales independientes, tal como analiza Kerrigan (2017) al explorar modelos innovadores de financiación y promoción. Publicar el documental en plataformas como **Vimeo On Demand** o **Amazon Prime Video**, con precios escalonados, permite un control total sobre los derechos y la política de precios, evitando intermediarios. Complementariamente, el uso estratégico de redes sociales para promocionar enlaces directos, a través de campañas segmentadas en Instagram, TikTok o Twitter, facilita llegar a audiencias digitales jóvenes, habituadas al consumo de contenido en línea. Esta aproximación no solo garantiza flexibilidad en la monetización, sino que también aprovecha el comportamiento de consumo de generaciones nativas digitales, para quienes el acceso inmediato y la autogestión son valores prioritarios (Kerrigan, 2017).

5.3.6. MODELO RECOMENDADO

El modelo híbrido de explotación se posiciona como la estrategia óptima para documentales de temática sensible como *¿Cuba escrita por Orwell?*, al integrar ventanas de distribución tradicionales y digitales. Este enfoque combina: **1)** la participación en festivales de cine y proyecciones educativas en universidades o con ONGs, lo que garantiza legitimidad crítica y fomenta el debate social; **2)** la publicación en plataformas nicho como *Filmin* o *MUBI*, dirigidas a audiencias globales interesadas en contenido político; y **3)** la venta de derechos a televisiones públicas (TV3, ARTE), que aseguran ingresos estables y alcance masivo. Como sostiene Kerrigan (2017), esta combinación *"maximiza tanto el impacto como la rentabilidad en proyectos que abordan temas sensibles, al equilibrar la visibilidad crítica con la sostenibilidad económica"*. Así, el modelo híbrido aprovecha acciones conjuntas entre circuitos académicos, mercados digitales y medios tradicionales, adaptándose a las demandas del público actual.

6. PRESENTACIÓN FORMAL DEL PROYECTO

6.1. PERFIL DE LOS ENTREVISTADOS

La elección de entrevistar a cuatro generaciones, desde quienes nacieron en la década de 1930 hasta los del 2000, busca mostrar un mosaico de voces que refleje la complejidad de la experiencia cubana. Estos testimonios, unidos a la historia, relatan directamente los eventos analizados en el Contexto Histórico, como la Revolución o el Período Especial, y con conceptos teóricos clave, como los mecanismos de control descritos por Orwell (1949) en *1984*. Al cruzar estos testimonios, el documental pretende explorar cómo estos mecanismos se reconfiguraron en Cuba, dando paso a estrategias de resistencia tan diversas como las generaciones que las protagonizan, desde el silencio calculado hasta la creación artística clandestina (Rojas, 2017). En este apartado se define el perfil ideal de las personas entrevistadas para *¿Cuba escrita por Orwell?*, con el fin de establecer una comparación rigurosa basada en tres criterios clave: paridad ideológica, equilibrio de género y diversidad geográfica. Para cada generación (desde la década de 1930 hasta el año 2000), se seleccionará a un hombre y una mujer; uno nacido y residente en Cuba, y otro nacido en Cuba, pero actualmente radicado en España. Además, cada pareja generacional incluirá posturas ideológicas opuestas; una persona que apoye el sistema político cubano y otra que lo critique. Esto, busca garantizar una muestra equilibrada, minimizando posibles sesgos. Si bien mi propia participación como entrevistado de la tercera generación introduce una perspectiva personal, la estructura del diseño prioriza el rigor periodístico. El objetivo no es imponer una narrativa, sino explorar, a través de estas voces dispares, cómo las estrategias de resistencia y adaptación varían entre generaciones, sin ocultar ni privilegiar ninguna postura.

6.1.1. PERFILES GENERACIONALES

6.1.1.1. PRIMERA GENERACIÓN (1930 – 1940): REVOLUCIONARIOS, CRÍTICOS TEMPRANOS Y TESTIGOS DE LA TRANSICIÓN

- **Revolucionarios activos:** Participantes directos en la Revolución, combatientes, líderes comunitarios, cuyos testimonios revelan las motivaciones ideológicas y contradicciones iniciales del proceso
- **Críticos tempranos:** Individuos que, desde 1959, cuestionaron el sistema por desacuerdos políticos o experiencias represivas, ofreciendo una contranarrativa a la historia oficial.
- **Testigos de la transición:** Personas que comparan la Cuba prerrevolucionaria con la implementación temprana de mecanismos de control.

6.1.1.2. SEGUNDA GENERACIÓN (AÑOS 1960): FUNCIONARIOS, EXILIADOS TEMPRANOS Y RESIDENTES CRÍTICOS

- **Funcionarios del gobierno:** Educadores, médicos o burócratas que operaron dentro del sistema, ilustrando cómo la propaganda y vigilancia se normalizaron durante la Guerra Fría.
- **Exiliados tempranos:** Emigrantes de los 60-70 cuyos relatos contrastan con las narrativas estatales, evidenciando el coste humano del autoritarismo
- **Residentes críticos:** Ciudadanos que desarrollaron una doble moral, fenómeno vinculado a la "neolengua" orwelliana y de relevancia en el contexto.

6.1.1.3. TERCERA GENERACIÓN (AÑOS 1990): SOBREVIVIENTES DEL PERÍODO ESPECIAL, EMPRENDEDORES INFORMALES Y ARTISTAS

- **Sobrevivientes del Período Especial:** Testigos de la crisis económica post-URSS, cuyas estrategias de supervivencia (mercado negro, trueque) reflejan la resiliencia ante el colapso sistémico.
- **Artistas y activistas:** Creadores que utilizaron el arte como resistencia durante la represión de los 90, ejemplificando cómo el control estatal estimuló formas sutiles de disidencia o de apoyo al sistema.

6.1.1.4. CUARTA GENERACIÓN (AÑOS 2000): NATIVOS DIGITALES, ACTIVISTAS Y EMIGRANTES RECIENTES

- **Activistas digitales:** Jóvenes que usan redes sociales y VPNs para eludir la censura, demostrando cómo el estado adapta mecanismos de vigilancia a la era digital.
- **Emigrantes recientes:** Su experiencia migratoria post-2010 ofrece una perspectiva actualizada sobre el impacto del éxodo masivo.

6.2. CUESTIONARIO GUÍA PARA LAS ENTREVISTAS

6.2.1. PRIMERA GENERACIÓN (1930 – 1940)

1. ¿Qué cambios inmediatos observó tras el triunfo de la Revolución?
2. ¿Cuándo fue la primera vez que tuviste miedo de expresar una opinión política si alguna vez pasó?
3. ¿Alguna vez sentiste que debías ser cuidadoso con lo que decías frente a familiares o amigos?
4. ¿Conoce casos de personas represaliadas por discrepar políticamente? *(Ejemplo: pérdida de empleo, encarcelamiento)*
5. ¿Cómo fue la escasez de productos básicos en los primeros años de la Revolución? ¿Había diferencias con la escasez actual?

6.2.2. SEGUNDA GENERACIÓN (AÑOS 1960)

1. ¿Cómo viviste el Período Especial? ¿Qué estrategias usó la gente para sobrevivir en esos años?
2. ¿Cómo fue el acceso a la información en tu juventud? ¿Se podía acceder a información extranjera?
3. ¿Qué papel jugaban los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) en tu barrio?
4. ¿Presenció represalias por opiniones políticas? ¿Cómo afectó esto su vida cotidiana?
5. ¿Qué diferencias ves en cómo tu generación y la de tus hijos o nietos perciben la situación del país?

6.2.3. TERCERA GENERACIÓN (AÑOS 1990)

1. ¿Cómo recuerdas la infancia durante el Período Especial?
2. ¿Había cosas que no se podían expresar abiertamente? ¿Cuándo fue la primera vez que te diste cuenta de que había cosas que no se podían decir abiertamente en Cuba?
3. ¿Crees que la información se controla? Si sí, ¿desde cuándo? ¿Qué opinas de la información oficial de los periódicos y noticieros?
4. ¿Tú o personas que conoces han tenido que fingir estar de acuerdo con el sistema?
5. ¿Cómo ha cambiado el tema de la vigilancia con la llegada de Internet y las redes sociales?

6.2.4. CUARTA GENERACIÓN (AÑOS 2000)

1. ¿Cómo comparas la información que encuentras en redes con la que ofrecen los medios oficiales?
2. ¿Qué brechas identifica entre discursos oficiales y contenido digital?
3. ¿Sientes que los jóvenes de tu generación están más dispuestos a cuestionar el sistema que las generaciones anteriores?
4. ¿Cómo ves la emigración en tu entorno? ¿La mayoría de la gente quiere irse del país?
5. ¿Sientes que hay vigilancia o control en las redes sociales?

6.3. GUION

6.3.1. GUION PRELIMINAR

El presente guion técnico adopta un enfoque flexible y conceptual, fundamentado en la naturaleza orgánica del proyecto documental *¿Cuba escrita por Orwell?*. Al ser la directora también guionista, y ante la indeterminación de los entrevistados definitivos y sus locaciones, entrevistas que se realizarán en sus hogares, el documento evita descripciones escénicas rígidas. En su lugar, se estructura en torno a elementos simbólicos y rutinas cotidianas previsibles, basadas en la experiencia vital de la autora en Cuba, donde las viviendas suelen integrar objetos como radios de onda corta, retratos históricos, y huellas de escasez material. El guion prioriza el contraste geográfico (Cuba/España) y generacional, articulando un mosaico narrativo donde cada testimonio, ya sea desde la isla o la diáspora, revela cómo los mecanismos de control descritos por Orwell se reinscriben en realidades distintas. Mediante esta dualidad, el documental

explora la resistencia como hilo conductor, mostrando que las fronteras físicas no diluyen las luchas por redefinir la verdad en contextos autoritarios.

SECUENCIA 1. INTRODUCCIÓN

Imagen:

Plano general

Barrio residencial cubano (calles estrechas, casas deterioradas, ropa tendida).

Cámara se acerca lentamente a la casa del entrevistado (Generación 1) desde la distancia media.

Detalles clave:

Una bicicleta oxidada apoyada en la pared

Antena de TV hecha de rayos de bicicleta

Cartel de Presidente de "CDR" en la puerta

Plano detalle

Manos del entrevistado (Generación 1) abriendo las rejas del portal y saliendo a la calle.

Sonido:

Ambiente:

Perros ladrando a lo lejos.

Motor de un auto antiguo pasando

Voces de vecinos hablando en voz baja

España (Entrevistada 2 - Generación 1):

Plano simétrico: Puerta moderna en un edificio barcelonés.

Detalle: Manos abriendo una puerta (entrevistada 2)

Sonido: Ambiente

Texto superpuesto:

Al final de la secuencia, letras blancas sobre imagen del video "¿Cuba escrita por Orwell?"

Fuente: Arial Narrow, tamaño 60.

Secuencia 1: 4:00 minutos

SECUENCIA 2: ENTREVISTAS GENERACIÓN 1

Entrevistas intercaladas

Cuba (Entrevistado 1):

El entrevistado/a está sentado en la sala de su casa en muebles antiguos frente a una televisión antigua.

España (Entrevistado 2):

El entrevistado/a está en la sala de su casa frente donde vive con su familia en el sofá desde donde ve la televisión a diario.

B-roll paralelo:

Cuba:

Entrevistado 1 en su cocina muestra una libreta de racionamiento mientras prepara agua con azúcar

España:

Entrevistado 2 muestra un álbum con fotos de su juventud en Cuba en el comedor de su casa.

Sonido:

Entrevistas y en el b-roll sonido ambiente

Secuencia 2: 7:00 minutos

Tiempo acumulado: 11:00 minutos

SECUENCIA 3: GENERACIÓN 2

Imagen:

Entrevistas:

Cuba (Entrevistado 3):

Plano medio y general del patio del entrevistado.

España (Entrevistado 4):

Plano medio y general entrevistado 4 en su terraza en su casa.

B-roll:

Cuba:

Entrevistado 3 repara una bicicleta y recoge aguacates de sus árboles

España:

Entrevistado 4 en su casa mira en YouTube el noticiero nacional de Cuba

Secuencia 3: 9:00 minutos

Tiempo acumulado: 20:00 minutos

SECUENCIA 4: GENERACIÓN 3

Imagen:

Entrevistas:

Cuba (Entrevistado/a 5):

Plano medio de la entrevistada sentada en un sillón que ha estado en su familia por 4 generaciones.

España (Entrevistado/a 6):

Plano medio del entrevistado o entrevistada en su estudio, libros de fondo

B-roll:

Cuba:

Entrevistada 5 prepara café en su cocina por la mañana y sirve en tazas diferentes y desgastadas

España:

Entrevistada 6 prepara café cubano mientras mira fotos de su familia en Cuba en un ordenador.

Sirve café en tazas con la bandera cubana.

Secuencia 4: 8:00 minutos

Tiempo acumulado 28:00 minutos

SECUENCIA 5: GENERACIÓN 4

Imagen:

Entrevistas:

Cuba (Entrevistado 7):

Plano medio en su portal con el móvil en la mano y muestra una aplicación de VPN.

España (Entrevistada 8):

Plano sentado/a frente a su ordenador

B-roll:

Cuba:

Entrevistado 7 graba un video para sus redes sociales

Patrulla de policía grabada desde el portal del entrevistado/a

España:

Entrevistada 8 envía dinero a Cuba a través de aplicaciones desde su móvil
Póster de "11J: Viva Cuba Libre".

Secuencia 5: 10:00 minutos

Tiempo acumulado: 38:00 minutos

SECUENCIA 6: CONCLUSIÓN

Objetivo: *Unir las ocho voces en un diálogo fracturado pero esperanzado.*

Imagen:

Montaje final:

Entrevistado 1 (Cuba) *cierra su puerta al anochecer.*

Entrevistada 8 (España) *abre su ventana al amanecer.*

Sonido:

Ambiente: *Olas del mar + tráfico urbano.*

Texto superpuesto:

Al final de la secuencia, letras blancas sobre imagen del video "Cuba escrita por Orwell"

Secuencia 6: 2:00 minutos

Tiempo acumulado: 40:00 minutos

6.4. GUION LITERARIO "¿CUBA ESCRITA POR ORWELL?"

Secuencia	Escena	Fuente	Descripción	Tiempo	Tiempo Acumulado
-----------	--------	--------	-------------	--------	------------------

1	1.1	B-roll	Cuba: Plano general de un barrio residencial cubano (calles estrechas, casas deterioradas, ropa tendida). Cámara se acerca a la casa del entrevistado 1 (Generación 1). Detalles: bicicleta oxidada, antena de TV improvisada, cartel de "CDR".	1:30	1:30
	1.2	B-roll	Cuba: Plano detalle de manos del entrevistado 1 abriendo las rejas del portal y saliendo a la calle. Sonido ambiente: perros ladrando, motor de auto antiguo, voces lejanas.	1:00	2:30

<i>Secuencia</i>	<i>Escena</i>	<i>Fuente</i>	<i>Descripción</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Tiempo Acumulado</i>
1	1.3	B-roll	España: Plano simétrico de la puerta moderna de la entrevistada 2 (Generación 1) en Barcelona. Detalle: manos abriendo la puerta. Sonido ambiente urbano.	1:00	3:30
	1.4	Texto	Superposición: Letras blancas "¿Cuba escrita por Orwell?" sobre la imagen final de la secuencia. Fuente: Arial Narrow, tamaño 60.	0:30	4:00
2	2.1	Entrevista	Cuba: Entrevistado 1 sentado en su sala (muebles antiguos, TV antigua). Habla sobre la vida cotidiana durante la Revolución.	3:00	7:00
	2.2	Entrevista	España: Entrevistado 2 en su sala (sofá familiar, TV moderna). Reflexiona sobre su juventud en Cuba.	2:00	9:00

<i>Secuencia</i>	<i>Escena</i>	<i>Fuente</i>	<i>Descripción</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Tiempo Acumulado</i>
2	2.3	B-roll	Cuba: Entrevistado 1 en la cocina muestra una libreta de racionamiento mientras prepara agua con azúcar.	1:00	10:00
	2.4	B-roll	España: Entrevistado 2 hojea un álbum de fotos de su juventud en Cuba. Primer plano de fotos en blanco y negro.	1:00	11:00
3	3.1	Entrevista	Cuba: Entrevistado 3 en el patio de su casa (árboles de aguacate, herramientas viejas). Relata estrategias de supervivencia en los 90.	3:00	14:00
	3.2	Entrevista	España: Entrevistado 4 en su terraza (vista urbana).	3:00	17:00
	3.3	B-roll	Cuba: Entrevistado 3 repara una bicicleta y recoge aguacates. Sonido ambiente rural.	1:30	18:30
	3.4	B-roll	España: Entrevistado 4 mira el noticiero cubano en YouTube. Primer plano de la pantalla con titulares oficiales.	1:30	20:00

<i>Secuencia</i>	<i>Escena</i>	<i>Fuente</i>	<i>Descripción</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Tiempo Acumulado</i>
4	4.1	Entrevista	Cuba: Entrevistada 5 en un sillón familiar (cuatro generaciones).	3:00	23:00
	4.2	Entrevista	España: Entrevistada 6 en su estudio (libros sobre Cuba).	2:00	25:00
	4.3	B-roll	Cuba: Entrevistada 5 prepara café en tazas desgastadas. Sonido de cafetera y voces familiares.	1:30	26:30
	4.4	B-roll	España: Entrevistada 6 sirve café cubano en tazas con bandera mientras mira fotos en su ordenador.	1:30	28:00
5	5.1	Entrevista	Cuba: Entrevistado 7 en su portal (móvil en mano). Explica el uso de VPN para evadir la censura.	4:00	32:00
	5.2	Entrevista	España: Entrevistada 8 frente a su ordenador (póster del 11J).	3:00	35:00

<i>Secuencia</i>	<i>Escena</i>	<i>Fuente</i>	<i>Descripción</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Tiempo Acumulado</i>
	5.3	B-roll	Cuba: Entrevistado 7 graba un video crítico en redes sociales. Plano detalle de una patrulla policial desde su portal.	1:30	36:30
	5.4	B-roll	España: Entrevistada 8 envía dinero a Cuba mediante una aplicación. Primer plano de su móvil y el póster de fondo.	1:30	38:00
6	6.1	B-roll	Cuba: Entrevistado 1 cierra su puerta al anochecer. Sonido de cerrojo y silencio.	0:45	38:45
	6.2	B-roll	España: Entrevistada 8 abre su ventana al amanecer. Sonido de tráfico y pájaros.	0:45	39:30
	6.3	Texto	Superposición final: "Cuba escrita por Orwell" sobre imagen de Cuba. Letras blancas, fuente Arial Narrow.60	0:30	40:00

Tabla 10: Guion literario de ¿Cuba escrita por Orwell?. Elaboración propia.

6.5. LOCALIZACIONES Y ELEMENTOS VISUALES

Las entrevistas se llevarán a cabo en los hogares de los entrevistados con el objetivo de humanizar las historias y ofrecer una ventana íntima a sus realidades. Este enfoque, alineado con las perspectivas de Nichols (2010) y Rabiger (2005) sobre el documental como género testimonial y reflexivo, busca añadir a los testimonios orales e integrar el espacio doméstico como elemento narrativo clave. La decoración, los objetos personales y las fotografías familiares, actuarán como metáforas visuales que contrastan narrativas oficiales con experiencias individuales. Además, los entornos domésticos buscan reflejar los contrastes generacionales y socioeconómicos, muebles remendados que conviven con dispositivos tecnológicos actuales. En España, esta dinámica se replicará mediante elementos como banderas cubanas alteradas, carteles del movimiento *11J* o pantallas que muestran acceso a contenido de creadores cubanos. Así, el documental no solo documentará voces, sino que construirá un retrato multidimensional de Cuba a través de los espacios que habitan sus generaciones, vinculando lo íntimo con lo político.

6.5.1. DECORACIÓN Y CONDICIONES DE LAS VIVIENDAS

La ambientación de los espacios domésticos se utilizará como espejo de las posturas políticas y las dinámicas socioeconómicas de los entrevistados. Para reflejar la *paridad ideológica*, se capturarán detalles como retratos de líderes históricos, en contraste con símbolos de resistencia, como banderas cubanas alteradas o carteles artesanales con consignas críticas. El consumo cultural se documentará a través de las bibliotecas personales, enfatizando la presencia (o ausencia) de libros censurados, frente a literatura oficialista. Asimismo, la intergeneracionalidad se quiere mostrar mediante objetos que evidencian contrastes temporales, muebles remendados heredados de épocas anteriores, electrodomésticos obsoletos de los años 80-90 y dispositivos tecnológicos recientes que simbolizan la adaptación de las nuevas generaciones a un contexto de restricciones digitales. Estos elementos, en conjunto, serían la base de un retrato visual de cómo conviven, en un mismo espacio, el pasado y el presente.

6.5.2. CONTEXTO VISUAL DE LAS ENTREVISTAS EN CUBA

El entorno visual de las entrevistas se adaptará para reflejar la relación histórica de cada generación con el sistema político. En el caso de la **Generación 1 (1930 – 1940)**, se enfocarán espacios con muebles antiguos y fotografías de los primeros años posteriores al triunfo revolucionario del 1 de enero de 1959, junto a bibliotecas que revelen la coherencia, o contradicción, entre sus ideologías declaradas y su consumo cultural.

En contraste, la **Generación 4 (2000)** será filmada en entornos que evidencian su interacción con la tecnología y el flujo informativo, *feeds* de Instagram que muestra el contenido de cuentas estatales y consignas revolucionarias para quienes se alinean con el discurso gubernamental. Los móviles, convertidos en extensiones de su identidad política, actuarán como ventanas a sus hábitos de consumo. Esta dualidad visual no solo mostraría la brecha generacional, sino que expondría cómo la tecnología redefine las formas de resistencia en la Cuba contemporánea.

6.5.3. CONTEXTO VISUAL DE LAS ENTREVISTAS EN ESPAÑA

Las locaciones reflejarán la dualidad ideológica de los entrevistados, combinando su conexión emocional con Cuba y su postura crítica o de apoyo hacia el gobierno, según sus motivaciones para emigrar. Los vínculos con la isla se enfatizarán mediante elementos como banderas cubanas, fotos familiares de generaciones pasadas, símbolos que encapsulan tanto la resistencia desde la diáspora como la defensa del sistema, según su ideología y las razones que los llevaron al exilio. La interacción con noticias se plasmará filmando a los participantes mientras ven fragmentos del *Noticiero Nacional* u otros contenidos oficiales, capturando reacciones espontáneas, gestos de escepticismo o comentarios críticos que deconstruyen la narrativa estatal, o bien expresiones de respaldo y nostalgia en quienes mantienen afinidad con el gobierno.

Por último, las **bibliotecas** servirán como metáforas visuales del contraste ideológico. Estos elementos no solo pretenden humanizar el relato, sino que exponen la tensión entre el apego cultural a la patria y el rechazo, o justificación, de sus mecanismos de control, revelando cómo la diáspora redefine la relación con Cuba.

6.6. ESTRUCTURA NARRATIVA DEL DOCUMENTAL “¿CUBA ESCRITA POR ORWELL?”

¿Cuba escrita por Orwell? es un documental íntimo que se basa en ocho entrevistados, dos por generación, desde los años 1930 hasta el 2000, el material visual que ellos comparten, sus hogares, objetos cotidianos y fotos o documentos familiares que muestran sus vidas y las rutinas diarias que se graben como material de b-roll. La historia busca encontrar dónde la ficción se vuelve realidad, usando preguntas de un cuestionario para comparar las ideas de Orwell en 1984 con la vida en Cuba. Con un estilo visual sencillo, el proyecto busca destacar esos detalles cotidianos, muebles, una carta, una pared desconchada, para contar historias que apoyen lo que dicen los entrevistados, sin adornos ni efectos especiales.

7. EQUIPO Y PLANES DE PRODUCCIÓN

7.1. EQUIPO HUMANO

La producción de *¿Cuba escrita por Orwell?* requiere un equipo técnico especializado que garantice calidad audiovisual y coherencia con el enfoque íntimo y testimonial del proyecto. La estructura se divide en dos fases clave – producción y postproducción – integrando roles que aseguran desde la captura fiel de los entornos domésticos hasta la articulación narrativa final. En la **fase de producción**, dos camarógrafos operan en paralelo: uno en Cuba, encargado de capturar el material en la isla y entrevistas en locaciones sensibles, adaptándose a restricciones técnicas como apagones o limitaciones de acceso; y otro en España.

<i>Profesionales</i>	<i>Cantidad</i>	<i>Actividades</i>
Operador de Cámara	2	<ul style="list-style-type: none">• Registro de entrevistas en entornos domésticos y planos de recurso (objetos simbólicos, espacios públicos, interacciones tecnológicas) que refuercen la narrativa visual del documental.• Verificación diaria del estado de cámaras, micrófonos y dispositivos de almacenamiento para garantizar calidad técnica y minimizar riesgos durante rodajes en locaciones desafiantes (ej: cortes eléctricos en Cuba).
Operador de Sonido	1	<ul style="list-style-type: none">• Captura el sonido ambiental (transmisiones radiales, interferencias, ruidos cotidianos) y garantiza la claridad de los testimonios en entornos variables (ej: exteriores con tráfico, interiores con eco).• Verifica el funcionamiento y nivelación de micrófonos (diálogos, sonidos ambientes) para mantener coherencia auditiva entre generaciones.

Profesionales	Cantidad	Actividades
Técnico de Imagen e Iluminación	1	<ul style="list-style-type: none"> • Posicionar cámaras para resaltar elementos simbólicos (ej.: libros censurados, dispositivos tecnológicos) y contrastes generacionales en los espacios domésticos. • Configurar focos y reflectores para enfatizar objetos clave (<i>radios antiguos, pantallas con VPN</i>). • Crear atmósferas lumínicas que reflejan dualidades ideológicas (ej: luz cálida en partidarios del sistema vs. tonos fríos en críticos). • Verificar el funcionamiento de cámaras, lentes y equipos de iluminación antes y durante los rodajes.
Editor de Video	1	<ul style="list-style-type: none"> • Integrar testimonios, archivos históricos y recursos visuales para contrastar generaciones y ejes temáticos (<i>vigilancia, escasez, lenguaje</i>), usando técnicas como el montaje dialéctico (ej: discursos de Fidel vs. <i>tweets</i> críticos). • Alinear sonido e imagen para reforzar metáforas (<i>ruido de radios + VPN</i>), proteger anonimato con desenfokes, y ajustar colorimetría para diferenciar épocas (<i>tonos sepia vs. fríos</i>). • Incorporar retroalimentación del equipo y participantes, garantizando que el montaje final respete las voces originales y sea apto para múltiples plataformas (<i>festivales, redes, academia</i>).
Editor de Sonido	1	<ul style="list-style-type: none"> • Crear capas de sonido que fusionen elementos históricos (<i>transmisiones radiales, discursos oficiales</i>) con ruidos contemporáneos (<i>zumbidos de routers, notificaciones de aplicaciones</i>) para vincular épocas y reforzar la tensión entre control y resistencia. • Limpiar y equilibrar el audio de entrevistas, eliminando interferencias (tráfico, eco) para garantizar claridad, incluso en entornos desafiantes (ej: grabaciones en exteriores con viento o multitudes)
Grafista	1	<ul style="list-style-type: none"> • Diseña los chyrons que contextualiza a los entrevistados y los títulos del documental

Tabla 11: Equipo humano. Elaboración propia

7.1.1. EQUIPO DE DIRECCIÓN

Como autora de este proyecto, asumo los roles de **directora** y **guionista** del documental, responsabilidades que conllevan la concepción narrativa, la estructura temática y la supervisión creativa del proceso. Para garantizar una ejecución fluida, el equipo de dirección cuenta con dos ayudantes estratégicamente ubicados, uno en **España**, el asistente gestiona la logística local actuando además como enlace técnico para sincronizar el material grabado; otro en **Cuba**, que supervisa las tareas en terreno, organizando entrevistas, resolviendo imprevistos. Esta estructura binacional permite mantener un flujo de trabajo constante, mientras la asistente en España prioriza la articulación con colaboradores externos, su contraparte en Cuba asegura que el rodaje local respete los estándares éticos y narrativos.


<i>Profesional</i>	<i>Cantidad</i>	<i>Actividades</i>
Directora	1	<ul style="list-style-type: none"> • Responsable de la concepción narrativa. • Supervisión integral del proceso creativo, desde la investigación hasta la postproducción.
Productor	1	<ul style="list-style-type: none"> • Coordinar calendarios de rodaje, gestionar permisos para locaciones sensibles y organizar el transporte de equipos. • Catalogar y etiquetar el material grabado (entrevistas, B-roll) para agilizar la postproducción, y gestionar documentación legal (<i>release forms</i>, permisos de uso de archivos familiares). • Mediar entre la dirección y entidades externas.
Director de Fotografía	1	<ul style="list-style-type: none"> • Crear encuadres y elementos simbólicos • Configurar el diseño de luces • Asegurar calidad técnica en condiciones variables y mantener coherencia visual entre locaciones dispersas.
Director de Edición	1	<ul style="list-style-type: none"> • Asegurar la alineación precisa de sonido e imagen • Definir el ritmo narrativo • Integrar <i>feedback</i> del equipo y entrevistados para preservar la autenticidad de las historias.
Guionista	1	<ul style="list-style-type: none"> • Redacción del guion durante la etapa de preproducción • Diseñar el esqueleto del documental, integrando testimonios, material de archivo y metáforas visuales en una secuencia lógica.
Ayudante de Dirección	2	<ul style="list-style-type: none"> • Ayuda a la directora en todas las tareas necesarias.

Tabla 12: Equipo de dirección. Elaboración propia.

7.2. EQUIPO TÉCNICO

Ante la falta de recursos técnicos propios para una producción profesional, opté por considerar el alquiler equipos de rodaje a **Avisual PRO30**, empresa que ofrece soluciones adaptadas a las necesidades específicas del proyecto. Sus servicios incluyen cámaras y ópticas para capturar todo tipo de planos, equipos de sonido portátiles que garantizan claridad auditiva, e iluminación básica para entrevistas en interiores. La sede barcelonesa de la empresa facilita la coordinación logística con la fase de postproducción y colaboradores en España. Este enfoque no solo asegura calidad técnica, sino que optimiza costes al evitar inversiones en equipos de uso puntual.

El documental contará con un **camarógrafo en Cuba**, quien trabajará con **recursos propios**, previamente verificados para garantizar calidad mínima (cámara, micrófono, iluminación portátil), asegurando así autonomía operativa. Además, se integrarán **grabaciones realizadas por los entrevistados con sus dispositivos móviles**, para aportar una perspectiva íntima.

<i>Cantidad</i>	<i>Material</i>	<i>Aspectos Técnicos</i>	<i>Tiempo</i>
1	Panasonic AG-UX90 4K 	<ul style="list-style-type: none"> • Grabación en 4K/FHD • Objetivo LEICA DICOMAR gran angular de 24,5 mm y zoom óptico de 15 aumentos • Sensor MOS de 1.0" para grabaciones FHD 50p o UHD 25p de alta precisión • Estabilizador de imagen óptico avanzado • Dos ranuras para tarjetas de memoria SD • LCD de panel táctil • Visor electrónico • Salida HDMI • Salida AV • 2 entradas XLR 	1 mes

Cantidad	Material	Aspectos Técnicos	Tiempo
1	Trípode Manfrotto 501HDV-755XBK 	<ul style="list-style-type: none"> • Peso: 4,3kg • Altura: min. 59cm y max. 173,5cm • Material: aluminio 	1 mes
2	Micrófono de corbata AKG-C-417PP 	<ul style="list-style-type: none"> • Diagrama polar: omnidireccional • Longitud del cable: 290cm • Conector XLR 3 polos • Gama de frecuencia: 20 a 20.000 Hz • Sensibilidad: 10 mV/Pa (- dBV 40) • Impedancia: 200 Ohms • Máximo SPL: 118DB/126DB (para 1%/3% THD) • Nivel de ruidos equivalente: DBA 34 • Peso neto: 8g 	1 mes
1	Kit 3 focos LED bicolor FalconEyes LPS-2100CTR 210W 3000K-8000K 	<ul style="list-style-type: none"> • Dimmer de control de temperatura ajustable entre 3000K y 8000K • Dimmer de control de potencia • Potencia: 210W • Potencia equivalente: 2100W • Peso: 4kg 	1 mes
1	Reflector Lastolite 5 en 1 50cm 	<ul style="list-style-type: none"> • Dimensiones: 50cm • Reflector dorado • Reflector plateado • Reflector blanco • Reflector sunfire • Difusor translúcido 	1 mes

Cantidad	Material	Aspectos Técnicos	Tiempo
2	Tarjeta de memoria SDXC Sandisk 64GB 300MB/s U3 	<ul style="list-style-type: none"> En alquiler tarjeta de memoria SDXC Sandisk 64GB 300MB/s U3. Preparada para grabar en resolución 5.7K con la cámara de cine digital Panasonic AU-EVA1. 	1 mes
1	DJI Osmo Pocket 	<ul style="list-style-type: none"> Sensor: 1.2/3" CMOS Objetivo: 80° F2.0 Resolución vídeo: 4K Ultra HD: 3840×2160 24/25/30/48/50/60p – FHD: 1920×1080 24/25/30/48/50/60 Formatos fotos: JPEG, JPEG+DNG Formatos vídeo: MP4/MOV (MPEG-4 AVC/H.264) Duración batería: 140 minutos Carga batería: 73 minutos Dimensiones: 121.9 × 36.9 × 28.6 mm Peso: 116 g 	1 mes

Tabla 13: Equipo técnico, hardware. Elaboración propia. Fuente: Imágenes, Web VisualPro

7.2.1. MATERIAL DE EDICIÓN: SOFTWARE

Programa	Tiempo	Costes por 1 Mes (IVA Incluido)
DaVinci Resolve (edición de video)	1 mes	Gratis
Adobe After Effects (Gráficos y chyrons)	1 mes	24,19 €
Audacity (edición de audio)	1 mes	Gratis
Total		24,19 €

Tabla 14: Material de edición. Elaboración propia

7.3. PLANES DE PREPRODUCCIÓN, PRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN

7.3.1. CRONOGRAMA GENERAL

El siguiente cronograma reorganiza las etapas del documental *¿Cuba escrita por Orwell?* en 5 meses, priorizando una preproducción sólida (2 meses) y distribuyendo el resto del tiempo para garantizar calidad en producción y postproducción. Se incluyen márgenes para imprevistos, especialmente en localizaciones sensibles como Cuba.

<i>Etapas de Producción</i>	<i>Inicio</i>	<i>Fin</i>
Preproducción	Mes 1	Mes 2
Producción	Mes 3	Mes 3
Postproducción	Mes 4	Mes 5

<i>Mes</i>	<i>Semana</i>	<i>Etapas</i>	<i>Actividades</i>	<i>Responsables</i>	<i>Resultado</i>
1	1-2	Pre	<ul style="list-style-type: none"> Investigación final: Validación de fuentes Diseño definitivo del guion narrativo y estructura visual 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Guionista Ayudante de dirección 	<ul style="list-style-type: none"> Guion narrativo aprobado Lista preliminar de entrevistados
1	3-4	Pre	<ul style="list-style-type: none"> Selección y contacto de entrevistados Diseño de cuestionarios adaptados por generación Plan de rodaje preliminar 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Productor Ayudante de dirección 	<ul style="list-style-type: none"> Cuestionarios finalizados Acuerdos de participación firmados
2	5-6	Pre	<ul style="list-style-type: none"> Gestión logística: Permisos legales para grabación en Cuba Pruebas técnicas en localizaciones 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Productor Director de fotografía Director de sonido 	<ul style="list-style-type: none"> Permisos oficiales. Reporte técnico de pruebas
2	7-8	Pre	<ul style="list-style-type: none"> Taller con equipo técnico: Estándares visuales y éticos Revisión de material Plan de contingencia para Cuba Alquiler de equipos (Avisual PRO) 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Guionista Editor Director de fotografía Director de sonido Ayudante de dirección 	<ul style="list-style-type: none"> Checklist de equipos Protocolo de rodaje Carpeta de archivos históricos seleccionados
3	9-10	Prod	<ul style="list-style-type: none"> Rodaje Entrevistas Generación 1 y 2 Grabación de B-roll: Espacios simbólicos 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Camarógrafos Ayudantes de dirección Director de fotografía Director de sonido 	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas Generación 1 y 2 B-roll contextual
3	11-12	Prod	<ul style="list-style-type: none"> Rodaje Entrevistas generación 3 y 4 Grabación de B-roll: Espacios simbólicos 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Camarógrafos Ayudantes de dirección Director de Fotografía 	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas Generación 1, 2, 3 y 4 B-roll contextual
4	13-14	Post	<ul style="list-style-type: none"> Transcripción y de entrevistas Selección de clips y organización del material Edición preliminar 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Editor de video Ayudante de dirección 	<ul style="list-style-type: none"> Primer corte Transcripciones organizadas

<i>Mes</i>	<i>Semana</i>	<i>Etapas</i>	<i>Actividades</i>	<i>Responsables</i>	<i>Resultado</i>
4	15-16	Post	<ul style="list-style-type: none"> • Edición avanzada: Integración de B-roll, material de archivo y gráficos • Diseño de chyrons • Revisión ética inicial 	<ul style="list-style-type: none"> • Directora • Ayudante de dirección • Editor de Video • Grafista 	<ul style="list-style-type: none"> • Segundo corte • Gráficos integrados
5	17-18	Post	<ul style="list-style-type: none"> • Edición de sonido: Mezcla, efectos y música • Corrección de color 	<ul style="list-style-type: none"> • Editor de sonido • Editor de video • Directora 	<ul style="list-style-type: none"> • Versión casi final • Archivos de sonido y color aprobados
5	19-20	Post	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión final con equipo y entrevistados (feedback) • Ajustes técnicos y narrativos • Exportación en formatos para distribución 	<ul style="list-style-type: none"> • Directora • Productor • Director de Fotografía • Director de sonido 	<ul style="list-style-type: none"> • Versión final master • Carpeta de distribución para festivales

Tabla 15: Cronograma y tareas de las tres etapas de producción. Creación propia

7.3.2. CRONOGRAMAS Y PLANES DE PREPRODUCCIÓN, PRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN

7.3.2.1. PLAN Y CRONOGRAMA DE PREPRODUCCIÓN

La preproducción del documental *¿Cuba escrita por Orwell?* se centrará en sentar las bases conceptuales, logísticas y técnicas del proyecto. Incluirá una investigación exhaustiva para validar fuentes académicas y actualizar el marco teórico, así como el diseño del guion narrativo y la estructura visual, que integrará entrevistas generacionales con material grabado por los entrevistados y b-roll de un día de su rutina diaria. Se seleccionarán y contactarán a los entrevistados en Cuba y en España, y se adaptarán cuestionarios específicos para cada generación con el fin de explorar temas específicos por generación.

Se gestionarán permisos legales para el rodaje en Cuba, incluyendo autorizaciones para acceder a locaciones sensibles y utilizar archivos históricos. Se coordinará el alquiler de equipos profesionales y se realizarán pruebas técnicas en entornos domésticos para garantizar la calidad audiovisual. Además, se organizarán talleres con el equipo técnico para definir estándares éticos y estéticos, se revisará y catalogará material de archivo

(fotografías, discursos), y se diseñará un plan de contingencia ante posibles restricciones políticas o técnicas en la isla.

Estas tareas, ejecutadas en un plazo de dos meses, sentarán las bases para un rodaje eficiente y una narrativa coherente, alineada con los objetivos del documental.

<i>Mes</i>	<i>Semana</i>	<i>Actividades</i>	<i>Responsables</i>	<i>Resultado</i>
1	1-2	<ul style="list-style-type: none"> Investigación final: Validación de fuentes Diseño definitivo del guion narrativo y estructura visual 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Guionista Ayudante de dirección 	<ul style="list-style-type: none"> Guion narrativo aprobado Lista preliminar de entrevistados
1	3-4	<ul style="list-style-type: none"> Selección y contacto de entrevistados Diseño de cuestionarios adaptados por generación Plan de rodaje preliminar 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Productor Ayudante de dirección 	<ul style="list-style-type: none"> Cuestionarios finalizados Acuerdos de participación firmados
2	5-6	<ul style="list-style-type: none"> Gestión logística: Permisos legales para grabación en Cuba Pruebas técnicas en localizaciones 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Productor Director de fotografía Director de sonido 	<ul style="list-style-type: none"> Permisos oficiales. Reporte técnico de pruebas
2	7-8	<ul style="list-style-type: none"> Taller con equipo técnico: Estándares visuales y éticos Revisión de material Plan de contingencia para Cuba Alquiler de equipos (Avisual PRO) 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Guionista Editor Director de fotografía Director de sonido Ayudante de dirección 	<ul style="list-style-type: none"> Checklist de equipos Protocolo de rodaje Carpeta de archivos históricos seleccionados

Tabla 16: Plan de preproducción de *¿Cuba escrita por Orwell?* Elaboración propia.

7.3.2.2. PLAN Y CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN

Durante el mes dedicado a la producción, se llevará a cabo el rodaje principal estructurado en dos fases geográficas y generacionales. En las **semanas 9 y 10**, se realizarán las entrevistas a la Generación 1 y Generación 2 en Cuba y en España. Paralelamente, se grabará B-roll en espacios simbólicos.

En las **semanas 11 y 12**, el equipo rodará las entrevistas con la Generación 3 y Generación 4 que se complementará este material con B-roll en espacios significativos.

<i>Mes</i>	<i>Semana</i>	<i>Actividades</i>	<i>Responsables</i>	<i>Resultado</i>
3	9-10	<ul style="list-style-type: none"> Rodaje, Entrevistas Generación 1 y 2 Grabación de B-roll: Espacios simbólicos 	<ul style="list-style-type: none"> Director Camarógrafos Ayudantes de dirección Director de fotografía Director de sonido 	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas Generación 1 y 2 B-roll contextual
3	11-12	<ul style="list-style-type: none"> Rodaje Entrevistas Generación 3 y 4 Grabación de B-roll: Espacios simbólicos 	<ul style="list-style-type: none"> Director Camarógrafos Ayudantes de dirección Director de Fotografía 	<ul style="list-style-type: none"> Entrevistas Generación 1, 2, 3 y 4 B-roll contextual

Tabla 17: Plan de producción de *¿Cuba escrita por Orwell?* Elaboración propia.

7.3.2.3. PLAN Y CRONOGRAMA DE POSTPRODUCCIÓN

La postproducción del documental se organizará en tres fases clave para transformar el material bruto en una narrativa pulida. Iniciará con la transcripción de las entrevistas, junto con la selección y catalogación de clips relevantes, clasificándolos según los ejes temáticos previamente definidos. Se estructurará un primer corte integrando testimonios y *B-roll*.

En una segunda fase, se diseñarán *chyrons* y titulares para contextualizar fechas, lugares y conceptos teóricos vinculados al marco del proyecto, y se editará el sonido para equilibrar diálogos, efectos ambientales y música, reforzando la dimensión auditiva de las temáticas centrales. Además, se aplicará corrección de color para homogenizar la paleta visual y subrayar contrastes generacionales.

Finalmente, se revisará el montaje con enfoque ético, asegurando que los testimonios respeten los protocolos de confidencialidad establecidos. Se exportará la versión final en formatos aptos para distribución y se preparará un *dossier* técnico para festivales y plataformas digitales. Esta etapa culminará con un documental listo para su difusión.

<i>Mes</i>	<i>Semana</i>	<i>Actividades</i>	<i>Responsables</i>	<i>Resultado</i>
4	13-14	<ul style="list-style-type: none"> Transcripción y de entrevistas 	<ul style="list-style-type: none"> Directora Editor de video 	<ul style="list-style-type: none"> Primer corte Transcripciones

		<ul style="list-style-type: none"> • Selección de clips y organización del material • Edición preliminar 	<ul style="list-style-type: none"> • Ayudante de dirección 	organizadas
4	15-16	<ul style="list-style-type: none"> • Edición avanzada: Integración de B-roll, material de archivo y gráficos • Diseño de chyrons • Revisión ética inicial 	<ul style="list-style-type: none"> • Directora • Ayudante de dirección • Editor de Video • Grafista 	<ul style="list-style-type: none"> • Segundo corte • Gráficos integrados
5	17-18	<ul style="list-style-type: none"> • Edición de sonido: Mezcla, efectos y música • Corrección de color 	<ul style="list-style-type: none"> • Editor de sonido • Editor de video • Directora 	<ul style="list-style-type: none"> • Versión casi final • Archivos de sonido y color aprobados
5	19-20	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión final con equipo y entrevistados (feedback) • Ajustes técnicos y narrativos • Exportación en formatos para distribución 	<ul style="list-style-type: none"> • Directora • Productor • Director de Fotografía • Director de sonido 	<ul style="list-style-type: none"> • Versión final master • Carpeta de distribución para festivales

Tabla 18: Plan de postproducción de *¿Cuba escrita por Orwell?*. Elaboración propia

7.4. PLAN DE RODAJE

El plan de rodaje es un documento estratégico (Sussman, 1995) que detalla las actividades, recursos, plazos y locaciones necesarias para ejecutar la grabación del documental de manera organizada y eficiente. Dado que el proyecto se desarrollará en dos países (Cuba y España), se implementará un sistema de codificación por colores en las tablas de cronograma para facilitar la identificación visual de las acciones correspondientes a cada territorio:

- **Casillas en amarillo:** Representan todas las actividades y rodajes programados en España
- **Casillas en rojo:** Corresponden a las acciones en Cuba

Días	Tarea	Localización	Equipo Técnico	Personal
1 – 4	- Entrevistas Generación 1 (España)	Casa del entrevistado	Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
	- Entrevistas Generación 1 (Cuba)		Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	Camarógrafo y Ayudante de Dirección
5 – 7	- B-roll contextual Generación 1 <ul style="list-style-type: none"> • Grabación de espacios simbólicos • Grabación de la rutina diaria de los entrevistados 	Casa del entrevistado	Equipo propio de los entrevistados	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
			Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	
			Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	Camarógrafo y Ayudante de Dirección
8 – 11	- Entrevistas Generación 2 (España)	Casa del entrevistado	Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
	- Entrevistas Generación 2 (Cuba)		Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	Camarógrafo y Ayudante de Dirección

Días	Tarea	Localización	Equipo Técnico	Personal
12 – 14	<ul style="list-style-type: none"> - B-roll contextual Generación 2 • Grabación de espacios simbólicos • Grabación de la rutina diaria de los entrevistados 	Casa del entrevistado	Equipo propio de los entrevistados	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
			Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	Camarógrafo y Ayudante de Dirección
			Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	
15 – 18	- Entrevistas Generación 3 (España)	Casa del entrevistado	Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
	- Entrevistas Generación 3 (Cuba)		Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	Camarógrafo y Ayudante de Dirección
19 – 21	<ul style="list-style-type: none"> - B-roll contextual Generación 3 • Grabación de espacios simbólicos • Grabación de la rutina diaria de los entrevistados 	Casa del entrevistado	Equipo propio de los entrevistados	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
			Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	Camarógrafo y Ayudante de Dirección
			Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	

Días	Tarea	Localización	Equipo Técnico	Personal
22 – 25	- Entrevistas Generación 4 (España)	Casa del entrevistado	Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
	- Entrevistas Generación 4 (Cuba)		Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	Camarógrafo y Ayudante de Dirección
26 – 28	- B-roll contextual Generación 4 <ul style="list-style-type: none">● Grabación de espacios simbólicos● Grabación de la rutina diaria de los entrevistados	Casa del entrevistado	Cámara, micrófonos, trípode, kit de iluminación, Osumo Pocket	Directora, Camarógrafo, Productora, Director de Fotografía, Director de Sonido, Ayudante de dirección
			Cámara, micrófono, trípode y kit de iluminación	Camarógrafo y Ayudante de Dirección
29 – 30				
Día de contingencia				
<ul style="list-style-type: none">● Regrabación parcial de entrevistas si hubo fallos técnicos● Complementar B-roll en localizaciones pendientes● Solución de imprevistos: ajustes por clima, cortes eléctricos o restricciones logísticas				

Tabla 19: Plan de rodaje de ¿Cuba escrita por Orwell?. Elaboración propia

8. PRESUPUESTO

8.1. COSTE DEL EQUIPO HUMANO

La determinación de los costes asociados al equipo humano se fundamenta en las disposiciones establecidas en el Convenio Colectivo Estatal del Sector Audiovisual 2024 (BOE-A-2024-6846), específicamente en su Anexo II, que clasifica los grupos profesionales y fija los salarios base correspondientes. Para este proyecto documental, los roles se han categorizado en cuatro grupos: Grupo I (Ayudantes, 1.300 €/mes), Grupo II (Técnicos especialistas, 1.650 €/mes), Grupo III (Técnicos superiores, 2.000 €/mes) y Grupo IV (Dirección/Guion, 2.500 €/mes), tomando como referencia una jornada completa de 160 horas mensuales. El cálculo del salario por hora se ha obtenido mediante la fórmula **Salario hora = Salario base / 160**, mientras que la duración de los contratos se ha estimado bajo un marco temporal de 4 semanas por mes (20 días laborables). Esta metodología, respaldada por la normativa vigente, garantiza una estimación precisa y ajustada a los estándares legales del sector, asegurando la transparencia en la distribución de recursos económicos y la equidad retributiva.

<i>Puesto</i>	<i>Grupo</i>	<i>Horas/ día</i>	<i>Días/ mes</i>	<i>Meses</i>	<i>Horas totales</i>	<i>Salario/ hora</i>	<i>Salario bruto total</i>
Directora / Guionista	IV	8h	20	5	800h	15,63 €	12.500 €
Productor	IV	4h	20	5	400h	15,63 €	6.250 €
Director de fotografía	III	4h	20	3	240h	12,50 €	3.000 €
Director de sonido	III	4h	20	3	240h	12,50 €	3.000 €
Ayudante dirección 1 (España)	I	4h	20	5	400h	8,13 €	3.250 €
Ayudante dirección 2 (Cuba)	I	4h	20	1	80h	8,13 €	650 €

<i>Puesto</i>	<i>Grupo</i>	<i>Horas/ día</i>	<i>Días/ mes</i>	<i>Meses</i>	<i>Horas totales</i>	<i>Salario/ hora</i>	<i>Salario bruto total</i>
Técnico imagen	II	4h	20	1	80h	10,31 €	825 €
Grafista 1	II	8h	5	0,25	40h	10,31 €	412,50 €
Editor de audio	III	4h	20	1	80h	12,50 €	1.000 €
Camarógrafos (x2)	II	4h	28	1	224h (x2)	10,31 €	4.619 €
Técnico de sonido	II	4h	20	1	80h	10,31 €	825 €
Editor de video	III	8h	20	2	320h	12,50 €	4.000 €
SUBTOTAL						≈ 40.331 €	

Tabla 20: Costes de salario del equipo humano de ¿Cuba escrita por Orwell?. Elaboración propia.

8.1.1. COSTE DE SEGURIDAD SOCIAL

En el marco del Convenio Colectivo Estatal del Sector Audiovisual 2024 (BOE-A-2024-6846), el cálculo de las cotizaciones a la Seguridad Social constituye un eje fundamental para garantizar la viabilidad legal y financiera del proyecto. Este apartado analiza los costes derivados de las obligaciones contributivas, aplicando un 30% sobre el salario bruto de cada trabajador, en consonancia con la normativa vigente. Dicho porcentaje se desglosa en un 23,6% a cargo de la empresa (cubriendo contingencias comunes, desempleo, formación profesional y FOGASA) y un 6,4% retenido al trabajador, aunque, para efectos presupuestarios integrales, se asume la totalidad del gasto como parte de la inversión del proyecto. La metodología empleada, basada en las tablas salariales del convenio y las horas trabajadas por rol, permite cuantificar el impacto económico de estas cotizaciones, asegurando un enfoque transparente y ajustado a la realidad del sector audiovisual. Este análisis no solo refleja el cumplimiento de las disposiciones legales, sino que también subraya la importancia de una planificación rigurosa en la gestión de recursos humanos.

<i>Puesto</i>	<i>Cantidad</i>	<i>Salario bruto total</i>	<i>Seguridad Social (30%)</i>
Directora/Guionista	1	12.500 €	3.750 €
Productor	1	6.250 €	1.875 €
Director de fotografía	1	3.000 €	900 €
Director de sonido	1	3.000 €	900 €
Ayudante dirección en España	1	3.250 €	975 €
Ayudante dirección en Cuba	1	650 €	195 €
Técnico imagen	1	825 €	247,50 €
Grafista	1	412,50 €	123,75 €
Editor de audio	1	1.000 €	300 €
Camarógrafos	2	4.619 €	1.385,70 €
Técnico de sonido	1	825 €	247,50 €
Editor de video	1	4.000 €	1.200 €
TOTAL		40.331 €	12.098,75 €

Tabla 21: Costes de seguridad social del equipo humano de acuerdo con Convenio Colectivo Estatal del Sector Audiovisual 2024 (BOE-A-2024-6846). Elaboración propia.

8.1.2. COSTE TOTAL FINAL CON SEGURIDAD SOCIAL E IMPUESTOS

<i>Concepto</i>	<i>Mínimo (€)</i>	<i>Máximo (€)</i>
Salarios brutos	40.331,00 €	40.331,00 €
Seguridad Social	12.098,75 €	12.098,75 €
IRPF	2.454,54 €	6.136,35 €
Subtotal	54.884,29 €	58.566,10 €
10% imprevistos y dietas	+1.472,72 €	+1.840,91 €
TOTAL FINAL	56.357,01 €	60.407,01€

Tabla 22: Coste total final del equipo humano de *¿Cuba escrita por Orwell?*. Elaboración propia

8.2. COSTE DEL EQUIPO TÉCNICO

Los costes asociados al alquiler del equipo técnico se han calculado en base a las tarifas publicadas por AvisualPro, plataforma especializada en renting de equipo audiovisual, para un periodo de 30 días naturales. Este presupuesto incluye los recursos indispensables para la producción del documental, tales como cámaras, trípodes, sistemas de iluminación y dispositivos de grabación, seleccionados bajo criterios de calidad técnica y rentabilidad. Los precios diarios reflejados en la tabla siguiente corresponden a las tarifas estándar de abril de 2025, extrapoladas a un mes completo para cubrir las necesidades de rodaje y postproducción. Este cálculo garantiza una previsión realista y ajustada a las exigencias técnicas del proyecto, asegurando la disponibilidad del material durante todo el ciclo de producción.

Equipo	Cantidad	Precio/7 días	Semanas/Mes	Coste total
Cámara Panasonic AG-UX90 4K	1	312 €	4	1.248 €
Trípode Manfrotto 501HDV-755XBK	1	97,50 €	4	390 €
Micrófono AKG C-417PP	2	58,50 € (c/u)	4	468 €
Kit 3 focos LED FalconEyes	1	195 €	4	780 €
Reflector Lastolite 5 en 1	1	12,60 €	4	50,40 €
Tarjeta SD Sandisk 64GB	2	31,20 € (c/u)	4	249,60 €
DJI Osmo Pocket	1	97,50 €	4	390 €
TOTAL				3.576 €

Tabla 23: Costes de equipo técnico. Precios de alquiler de AvisualPro. Elaboración propia.

8.3. COSTE DE MATERIAL DE OFICINA

Los materiales de oficina requeridos para el desarrollo del presente proyecto fueron adquiridos a través de Amazon España.

Producto	Cantidad	Precio Unitario	Subtotal
Bolígrafos BIC Cristal Soft (Pack de 10 unidades)	1	5,85 €	5,85 €
Libretas Enri A5 (Pack de 5 libretas por unidad)	2	9,49 €	18,98 €
Resaltadores STAEDTLER (Set de 8 colores)	1	9,10 €	9,10 €
Disco duro externo Maxone 1TB	1	48,99 €	48,99 €
SUBTOTAL DE PRODUCTOS			82,92 €

<i>Producto</i>	<i>Cantidad</i>	<i>Precio Unitario</i>	<i>Subtotal</i>
Impresiones	-	20,00 €	20,00 €
Imprevistos	-	20,00 €	20,00 €
TOTAL			122,92 €

Tabla 24: Costes de materiales de oficina. Productos de Amazon España. Elaboración propia.

8.4. PRESUPUESTO TOTAL APROXIMADO DEL PROYECTO

<i>Concepto</i>	<i>Detalle</i>	<i>Costes</i>
1. Coste Humano		
• Salarios brutos	Sueldos base del equipo (5 meses).	40.331,00 €
• Seguridad Social	Cotizaciones obligatorias (30% sobre salarios).	12.098,75 €
• IRPF	Retención fiscal (15% sobre salarios).	6.136,35 €
• Imprevistos y dietas (10%)	Gastos adicionales no planificados	1.840,91 €
SUBTOTAL COSTE HUMANO		60.407,01 €
<i>Concepto</i>	<i>Detalle</i>	<i>Costes</i>
2. Equipo Técnico	Alquiler de cámaras, micrófonos, iluminación y trípodes	3.576,00 €
3. Material de Oficina	Bolígrafos, libretas, rotuladores, disco duro externo, impresiones	122,92 €
4. Software	Adobe After Effects	24,19 €
TOTAL GENERAL		64.130,12 €

Tabla 25: Aproximado de costes totales para la realización de ¿Cuba escrita por Orwell?. Elaboración propia.

9. PLAN DE FINANCIACIÓN

9.1. FINANCIACIONES PÚBLICAS

9.1.1. ICAA (AYUDA A LA PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE SOBRE PROYECTO)

Es una subvención del Gobierno Español destinada a promover la creación de proyectos audiovisuales mediante su financiación. Está dirigida a proyectos de valor cultural o social, proyectos de carácter documental y proyectos que incorporen a nuevos realizadores. Según el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales del BOE, la ayuda cubre un máximo del 40% del presupuesto del proyecto, y los requisitos para presentar la solicitud incluyen:

- Presupuesto detallado;
- Plan de financiación razonado, memoria de dirección y producción, guion o escaleta;
- Teaser promocional;
- Contrato de cesión de derechos al productor sobre el guión;
- Plan de trabajo con localizaciones y tiempos de rodaje;
- Ficha técnico-artística;
- Historial profesional del director, guionista y productora;
- Contrato de coproducción;
- Acreditaciones que demuestren el fomento de la igualdad de género en el proyecto.

9.1.2. PREMIOS INJUVE DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN

Los Premios INJUVE de Periodismo y Comunicación están dirigidos a jóvenes, generalmente menores de 30 o 35 años, que impulsen proyectos periodísticos o de comunicación con enfoque social, cultural o de denuncia. Esta convocatoria prioriza iniciativas innovadoras desarrolladas en formatos digitales, audiovisuales o escritos, centradas en temáticas vinculadas a la juventud, como desigualdad, derechos humanos, diversidad, participación social o problemáticas generacionales. Además, valora especialmente aquellos trabajos que logren impacto en redes sociales, medios

comunitarios o plataformas alternativas, destacando por su capacidad para visibilizar realidades y contribuir a la transformación social desde una perspectiva joven y crítica. El premio principal oscila entre **3.000 € y 5.000 €**, mientras hay menciones y accésits entre **1.000 € y 2.000 €**.

9.1.3. CONVOCATORIA ART JOVE CREACIÓ

La convocatoria Art Jove Creació, impulsada por la Generalitat de Catalunya, está dirigida a jóvenes creadores hasta 30 años (nacidos a partir de 1994) residentes en Cataluña o vinculados al territorio. Su objetivo es fomentar proyectos artísticos innovadores y críticos en disciplinas como audiovisual, artes visuales, performance, música o intervenciones multidisciplinares. Se priorizan propuestas que exploren temáticas sociales, políticas o identitarias, con enfoques experimentales o de impacto comunitario.

La ayuda ofrece hasta **5.000 €** por proyecto (montos variables según evaluación), destinados a cubrir costes de producción, equipo técnico, materiales, derechos de autor, difusión o gastos logísticos.

- Presentación de dossier con sinopsis, calendario, presupuesto detallado y muestras previas.
- Compromiso de difusión en Cataluña

9.2. COPRODUCCIONES

La financiación o coproducción de RTVE consiste en un apoyo económico y técnico que la radiotelevisión pública española ofrece a proyectos documentales de interés social, cultural o histórico, a cambio de derechos de emisión en sus canales (como La 2 o RTVE Play). Para aplicar, es requisito esencial que:

- El proyecto esté respaldado por una productora española registrada en el ICAA;
- Cuente con un guion sólido;
- Un teaser que refleje su enfoque narrativo y visual;
- Un plan de distribución que incluya participación en festivales y estrategias de difusión;

- RTVE prioriza documentales con temáticas universales, calidad técnica profesional; (4K, sonido envolvente) y potencial de audiencia.

En cuanto a financiación, suele cubrir entre 20% y 35% del presupuesto total, porcentaje que puede variar según la relevancia del tema, los acuerdos de exclusividad de emisión y la participación de coproductores internacionales.

9.3. PRODUCCIONES AUDIOVISUALES EXTERNAS

La incorporación de una productora audiovisual externa constituye una estrategia clave para acceder a subvenciones públicas y coproducciones internacionales. Esta alianza no solo optimiza la gestión de recursos, esencial en proyectos con limitaciones presupuestarias, sino que también aporta credibilidad institucional, especialmente cuando la productora cuenta con experiencia previa en convocatorias estatales o europeas.

Alrevés es una productora fundada en 2020 que apuesta por hacer de la producción audiovisual un sector más feminista, igualitario, antirracista y adaptado a los nuevos cánones actuales. Ofrecen tanto participación en el proceso creativo como producción ejecutiva, y en mi proyecto serían necesarios estrictamente para la producción. Han colaborado con TV3 en programas como La SuperCol o L'ofici de viure. Al ser una productora pequeña y emergente, encajarían bien con mi proyecto, que no requiere una gran inversión, y su colaboración representaría un apoyo mutuo entre proyectos jóvenes.

Nanouk Films, fundada en 2002, se especializa en contenidos cinematográficos, especialmente documentales con una mirada personal. Sus obras han sido premiadas en festivales como Sundance, los Premis Gaudí o Hot Docs, y han coproducido con TV3 en proyectos como La ofrenda (2020) y La nova escola (2020). Aunque es una productora independiente, su prestigio y experiencia en documentales la convierten en una opción sólida para impulsar mi proyecto.

La Lupa Pro, creada en 2005, está especializada en abordar la realidad a través de contenidos que emocionan, reflexionan y entretienen. Producen documentales, series, cortometrajes y exposiciones, y han coproducido con TV3 en proyectos como *Fràgils* (2017) o *Glance Up (Mirant Amunt)* (2014). Su amplia experiencia en el sector audiovisual también la posiciona como una alternativa viable para este documental.

9.4. MODELOS RESUMEN DE FINANCIACIÓN

La elección entre las dos opciones de financiación propuestas para *¿Cuba escrita por Orwell?* debe considerar un equilibrio entre autonomía creativa, viabilidad financiera y riesgos asociados. La **Opción 1**, que prioriza subvenciones públicas (40% ICAA + 8% INJUVE), reduce la dependencia de fondos propios a 9.275 € (14,3% del total), pero exige competir en convocatorias altamente selectivas como el Premio INJUVE, cuyo criterio de innovación y relevancia social debe alinearse con el enfoque generacional y crítico del documental. Por otro lado, la **Opción 2** cuenta con una mayor participación de la productora externa (35%) y una mayor aportación de fondos propios, aunque esto podría implicar cesiones parciales de control creativo o derechos de distribución, requiriendo negociaciones claras desde la etapa de preproducción. La decisión final dependerá de la capacidad para asegurar el máximo apoyo institucional, priorizando la Opción 1 si el proyecto califica como "de impacto social" o, en su defecto, optar por la Opción 2, que garantiza estabilidad financiera mediante alianzas estratégicas, siempre que se respeten los principios éticos y narrativos.

9.4.1. OPCIÓN 1

<i>Fuente</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Aporte</i>	<i>Observaciones</i>
ICAA	40%	25.952,83 €	Subvención principal para proyectos audiovisuales.
Premio INJUVE	8%	5.190,57 €	Máximo porcentaje para proyectos jóvenes
Art Creación	—	5.000 €	Premio fijo para creación artística.
Productora	30%	19.464,62 €	—
Aportación	Restante	9.174,20 €	14,3%
TOTAL	100%	64.130,12 €	

Tabla 26: Opción 1 de financiación. Elaboración propia.

9.4.2. OPCIÓN 2

<i>Fuente</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Aporte</i>	<i>Observaciones</i>
ICAA	40%	25.952,83 €	Subvención base para producción audiovisual.
Productora externa	35%	22.708,72 €	—
Aportación propia	25%	16.032,53 €	25%
TOTAL	100%	64.130,12 €	

Tabla 27: Opción 2 de financiación. Elaboración propia.

10. RESULTADOS ESPERADOS

La realización de este proyecto documental pretende alcanzar varios resultados clave, tanto en términos de contenido como de impacto en la audiencia y en el ámbito periodístico. Estos resultados se alinean con los objetivos planteados y buscan contribuir al debate sobre la relación entre la ficción distópica de *1984* y la realidad cubana.

Se espera que uno de los resultados principales sea la documentación de la realidad cubana a través de voces de cuatro generaciones. Este enfoque permitiría ofrecer una visión multifacética de cómo las experiencias y percepciones han evolucionado en Cuba desde la Revolución hasta la actualidad. Se espera que este registro no solo sirva como testimonio histórico, sino que también contribuya a preservar la memoria colectiva de un período crucial en la historia del país.

El proyecto busca establecer una comparación reflexiva entre los temas centrales de *1984* y las experiencias vividas por los cubanos a lo largo de las décadas. Este proyecto busca cuestionar las narrativas hegemónicas y ofrecer una perspectiva crítica sobre las estructuras de poder en Cuba.

A través del uso de testimonios personales y un enfoque narrativo que combina emotividad y rigor periodístico, el proyecto pretende generar una conexión emocional con la audiencia. Esta conexión no solo busca enriquecer la experiencia del espectador, sino también fomentar la reflexión crítica sobre temas universales como la libertad, la resistencia y la identidad.

Finalmente, se espera que el proyecto genere impacto en el debate cultural y político, en la audiencia. Al explorar temas controvertidos, el documental pretende fomentar el diálogo y la reflexión sobre la naturaleza del poder, la libertad y los peligros de la desinformación en el contexto contemporáneo.

11. BIBLIOGRAFÍA

Acosta, C. (2022, 27 de diciembre). Los cubanos en 2023, más pobres y más reprimidos. ABC, p. 27.

ALAnet. (2006, 4 de agosto). Raúl Castro: "Soy un simple soldado a quien se le asignó un cometido". <https://web.archive.org/web/20201226064807/http://www.alainet.org/es/active/12734>

Alpert, J. (Director). (2017). Cuba and the Cameraman [Película]. Impact Partners; Netflix.

Amnistía Internacional. (1989). When the State Kills: The Death Penalty vs. Human Rights.

Amnistía Internacional. (2024). Cuba: Detenciones arbitrarias y represión tras las protestas del 11 de julio. <https://www.amnesty.org/es/documents/amr25/8266/2024/es/>

Anduaga Garai, O., & Oller Vidal, M. (2020). Destruir per construir. El punk a Barcelona als anys 80: proyecto de documental TFG. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/235545?ln=ca>

Aufderheide, P. (2007). Documentary film: A very short introduction. Oxford University Press.

BBC. (2021, 12 de julio). Protestas en Cuba: 3 claves para entender las históricas manifestaciones contra el gobierno. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57829694>

Bernard, S. C. (2016). Documentary storytelling (4th ed.). Focal Press.

Breschand, J. (2004). El documental: La otra cara del cine. Paidós.

Bruzzi, S. (2000). New documentary: A critical introduction. Routledge.

Bunk, B. D. (2023). Revolutionary Cuba: A history. University Press of Florida.

Clarós Sidera, E. (2022). Moda sostenible: "Compra menys i compra millor". Projecte documental sobre l'impacte de la indústria del fast fashion i la moda sostenible com a alternativa TFG. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/266193?ln=ca>

Coutinho, E. (Director). (2002). Edificio Master [Película]. VideoFilmes.

Cubonet. (2019). Referendos y elecciones en Cuba: historia de una estafa. <https://www.cubonet.org/referendos-y-elecciones-en-cuba-historia-de-una-estafa/>

El Financiero. (2023). Biden planea "golpe de timón" para normalizar relaciones entre EU y Cuba. <https://www.elfinanciero.com.mx/mundo/biden-planea-golpe-de-timon-para-normalizar-relaciones-entre-eu-y-cuba/>

El Mundo. (2010). Cuba libera a 52 presos políticos y cinco viajarán de inmediato a España. <http://www.elmundo.es>

El País. (2011, 19 de abril). La vieja guardia revolucionaria quiere dirigir la apertura económica en Cuba.

El País. (2019, 26 de febrero). Cuba aprueba en referéndum una nueva Constitución.

Familia Chibás. (1957). Manifiesto de la Sierra Maestra. <https://www.familiachibas.org>

Franqui, C. (1989). Vida, aventuras y desastres de un hombre llamado Castro. Planeta.

Gómez Segarra, M. (2008). Quiero hacer un documental. Libros de Cine RIALP.

Global Research. (2021). CIA forced to release secret history of Bay of Pigs invasion. <https://archive.org/details/globalresearch>

Helms, M. M., & Nixon, J. (2010). Exploring SWOT analysis – Where are we now? A review of academic research from the last decade. *Journal of Strategy and Management*, 3(3), 215-251. <https://doi.org/10.1108/17554251011064837>

Henken, T. (2017). Cuba: A global studies handbook. ABC-CLIO.

Hernández-Reguant, A. (2006). Cuba's alternative geographies. *Journal of Latin American Geography*, 5(2), 99–119. <https://doi.org/10.1353/lag.2006.0025>

Infobae. (2023, 20 de mayo). Shoah, el documental sobre el Holocausto, fue inscripto en la Memoria del Mundo de la Unesco. <https://www.infobae.com/cultura/2023/05/20/shoah-el-documental-sobre-el-holocausto-fue-inscripto-en-la-memoria-del-mundo-de-la-unesco/>

IDFA. (s.f.). Master, a Copacabana Building. Recuperado el 28 de mayo de 2025, de <https://www.idfa.nl/en/film/8bc19f36-b9cf-4bd7-951b-67289458cf72/master-a-copacabana-building/>

Instituto Nacional de la Reforma Agraria. (1959). Ley de Reforma Agraria. <https://web.archive.org/web/20080607225209/http://www.rhc.cu/espanol/agricultura/exclusivas/reforma%20agraria.htm>

Kapcia, A. (2014). Leadership in the Cuban Revolution: The unseen story. Zed Books.

Kerrigan, S. (2017). Film marketing. Routledge.

La Vanguardia. (2018, 19 de abril). Miguel Díaz-Canel, nuevo presidente de Cuba. <https://www.lavanguardia.com/internacional/20180419/442734407860/miguel-diaz-canel-nuevo-presidente-cuba.html>

Lamrani, S. (2019). La emigración cubana hacia los Estados Unidos de 1860 a 2019: Un análisis estadístico y comparativo. OperaMundi.

Lanzmann, C. (Director). (1985). Shoah [Película documental]. Les Films Aleph; Historia Films.

Le Monde. (2015, 28 de mayo). L'ambassade fantôme des Etats-Unis à Cuba retrouve officiellement son statut. https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2015/05/28/l-ambassade-fantome-des-etats-unis-a-cuba-attend-son-heure_4642405_3222.html

Lobato, R. (2019). Netflix nations: The geography of digital distribution. New York University Press.

Marti Noticias. (2019). Denuncian fraude electoral del régimen cubano en referendo constitucional. <https://www.martinoticias.com/a/denuncian-fraude-electoral-del-regimen-cubano-en-referendo-constitucional/229812.html>

Martínez Tosas, J., & Enrech Calbet, A. (2019). "Tibetans sense permís de ser-ho": projecte documental sobre la comunitat tibetana a Barcelona TFG. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/214041?ln=ca>

Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental. Ediciones Paidós Ibérica.

Nichols, B. (2010). Introduction to documentary (2nd ed.). Indiana University Press.

Nichols, B. (2016). Speaking truths with film: Evidence, ethics, politics in documentary. University of California Press.

Octavio, V. y Sanclemente, N. (2024). Habitant la intersecció. Ideació i producció d'un projecte documental. TFG. <https://ddd.uab.cat/record/303758?ln=es>. Universitat Autònoma de Barcelona.

Orwell, G. (1949). 1984. Secker & Warburg.

Palma Serrano, A. (2020). "Els estigmes de la salut mental": projecte documental sobre els prejudicis dels trastorns mentals a Catalunya TFG. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/236806?ln=ca>

Rabiger, M. (2005). Dirección de documentales (3ra ed.). Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Radio y Televisión Martí. (2022). A 19 años de la Primavera Negra de Cuba, el régimen vuelve a castigar el disenso con condenas ejemplarizantes. <https://www.martinoticias.com/a/a-19-a%C3%B1os-de-la-primavera-negra-de-cuba-el->

r%C3%A9gimen-vuelve-a-castigar-el-disenso-con-condenas-ejemplarizantes-fotos/315379.html

Ramonet, I. (2006). Fidel Castro, biografía a dos voces (2.^a ed.). Debate.

Rojas, R. (2009). El estante vacío: Literatura y política en Cuba. Anagrama.

Rojas, R. (2017). Historia mínima de la Revolución cubana. El Colegio de México.

Sánchez Berzain, C. (2023, 9 de julio). El 11 de julio de 2021 el pueblo de Cuba inició el inexorable fin de la dictadura.

Sussman, S. (1995). Así se crean programas de televisión: Cómo se hacen reportajes, series, concursos y anuncios; la creación televisiva: Guiones, producción, cámara, grabación y edición. Ediciones Omega.

Thomas, H. (1971). Cuba: The pursuit of freedom. Harper & Row.

Vicent, M. (2003, 11 de abril). Castro ejecuta a tres secuestradores de un 'ferry'. El País.

Winston, B. (1995). Claiming the real: The documentary film revisited. British Film Institute.

Zavala, D. (2010). Documental televisivo: La transformación del género documental. Universidad de las Américas Puebla.

Recursos Institucionales y Normativas

BOE. (2024). Disposición 6846 del BOE núm. 85 de 2024. <https://www.boe.es>

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). (n.d.). Ayudas a producción. Ministerio de Cultura.

Injuve. (n.d.). Convocatoria Premios Injuve de Periodismo y Comunicación 2025.

RTVE. (n.d.). RTVE promueve. Documentales.

Equipos Técnicos y Materiales

Avisual PRO. (n.d.). DJI Osmo Pocket.

Avisual PRO. (n.d.). Kit 3 focos LED bicolor FalconEyes LPS-2100CTR 210W.

Avisual PRO. (n.d.). Micrófono de corbata AKG-C-417PP.

Avisual PRO. (n.d.). Panasonic AG-UX90 4K.

Avisual PRO. (n.d.). Reflector Lastolite 5 en 1 50cm.

Avisual PRO. (n.d.). Tarjeta de memoria SDXC Sandisk 64GB 300MB/s U3.

Avisual PRO. (n.d.). Trípode Manfrotto 501HDV-755XBK.

Blackmagic Design. (n.d.). DaVinci Resolve.

Adobe. (n.d.). Adobe After Effects.

Audacity. (n.d.). Software de edición de audio. <https://www.bing.com/search?pglt=425&q=audacity>

Productos Comerciales (Amazon)

BIC. (n.d.). Cristal Bolígrafos, Soft, Azul, Pack de 10. Amazon.es.
<https://www.amazon.es/BIC-Cristal-Bolígrafos-Material-Oficina/dp/B000KJP6AA>

Enri. (n.d.). Cuadernos A5 (4º) Cuadrícula 4x4, Pack de 5. Amazon.es.
<https://www.amazon.es/Enri-Cuadernos-Cuadrícula-Blanda-Libretas/dp/B000KJP6AA>

Maxone. (n.d.). Disco duro externo 1TB. Amazon.es. <https://www.amazon.es/Maxone-portátil-ordenador-escritorio-Charcoal/dp/B07C812LHQ>

Staedtler. (n.d.). Rotuladores fluorescentes 364 WP8. Amazon.es.
<https://www.amazon.es/Staedtler-Rotuladores-fluorescentes-364-WP8/dp/B000KJP6AA>