

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/323303420>

Por primera vez y Coffea Arábica: Dos poéticas documentales reflexivas en el ojo de la tormenta revolucionaria de los años sesenta

Article in Cuban Studies · February 2018

DOI: 10.1353/cub.2018.0011

CITATIONS

0

READS

34

1 author:



Marelys Valencia

University of Miami

8 PUBLICATIONS 1 CITATION

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Sociolinguistics and the media [View project](#)



Book project [View project](#)

Por primera vez y Coffea Arábica: Dos poéticas documentales reflexivas en el ojo de la tormenta revolucionaria de los años sesenta

Valencia, Marelys. *Cuban Studies*; Pittsburgh Vol. 46, Iss. 2018, (2018): 228-246.

Abstract

El despliegue del documental cubano tiene lugar en los años sesenta. Los cineastas comienzan a experimentar con ideas y conceptos tanto de Europa Occidental como del llamado Bloque Comunista, que se referenciarán en este trabajo. A partir del análisis textual de dos documentales, exploramos la reflexividad como una herramienta conceptual y crítica utilizada por los cineastas para visualizar el proceso mismo de producción cinematográfica. Comparo este concepto en las obras *Por primera vez*, de Octavio Cortázar, y *Coffea Arábica*, de Nicolás Guillén Landrián. *Por primera vez* acentúa la distancia entre espectadores urbanos y rurales, una brecha que intenta disminuir mediante la presentación del proyecto de Cine Móvil y la inclusión del individuo (campesino) detrás de la masa (a lo Ivens). Por su parte, la reflexividad de *Coffea Arábica* arroja luz sobre la falibilidad de las narrativas dentro y fuera del arte. Revela la naturaleza construida de los regímenes de la verdad, reivindicados por la revolución y el género documental.

TEXTO

De modo general, este estudio indaga en las siguientes preguntas: ¿Qué rupturas se manifiestan en la década de los sesenta con respecto al género documental en América Latina? ¿Cómo influyen el fenómeno revolución y su proyecto de nación en estos cambios? ¿Cómo participa el documental de la agenda ideológica del nuevo gobierno revolucionario y su proyecto de democracia? La exploración a tales interrogantes se realizará por medio del análisis de dos obras documentales, *Coffea Arábica* (1968), de Nicolás Guillén Landrián, y *Por primera vez* (1967), de Octavio Cortázar, momentos cumbre del documental cubano y latinoamericano. Se analizará cómo estos documentales entran en diálogo con el proyecto de formulación de la nación del estado socialista que intenta reducir las múltiples posibilidades de la cubanía a una noción cultural-político hegemónica. *Por primera vez* refleja el proyecto de democracia integradora de la revolución, pero replica la actitud paternalista del estado (y del cine en América Latina y Cuba), ante los grupos subalternos. Por su parte, *Coffea Arábica* propone una crítica al modelo de representación popular dentro y fuera del arte. Como herramienta crítico analítica se utiliza el concepto de reflexividad para contrastar las poéticas de Guillén Landrián y Cortázar, quienes desde distintas posiciones utilizan poéticas reflexivas autorreferenciales para hacer visible la pertinencia del cine en el proyecto de modernización y educación política de la revolución cubana.

Preludio

Una vez creado el ICAIC, y en busca de la representación de la vorágine de aquellos años iniciales a partir de un arte popular, el cine cubano de esa década se inspiró en varios movimientos o escuelas. El neorrealismo italiano constituyó uno de los referentes preferenciales, según apunta Alfredo Guevara, presidente del ICAIC, en el primer número de la revista *Cine Cubano* (junio de 1960), en torno a las perspectivas del nuevo cine, aunque también alude a la nueva ola francesa y a la cinematografía soviética. Sin embargo, el crítico Juan Antonio García Borrero considera que:

[...] el hecho de que los principales fundadores del ICAIC (Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa) hubiesen estado vinculados [...] con el neorrealismo italiano, sobre todo a través de la relación de amistad establecida con Cesare Zavattini, y los estudios de Titón (Gutiérrez Alea) y Julio en Roma, ha dejado la impresión de que este movimiento estético alcanzó una fácil hegemonía en las prácticas fílmicas fomentadas por el ICAIC.

Más allá del progreso tecnológico en Europa y Estados Unidos y de su aprovechamiento por las nuevas estéticas, la renovación del documental cubano en la década de los sesenta obedece a la demanda creativa de un contexto marcado por transformaciones constantes y radicales en los órdenes económico, político y social. Tales preocupaciones aparecen en la reflexión del cineasta cubano Humberto Solás sobre el neorrealismo italiano que confirma la tesis de Borrero: "aunque sus filmes eran hermosos y a veces extraordinarios, constituían un testimonio pasivo de lo bueno y lo malo, del rico y el pobre—nada más. No le ofrecían a la gente las herramientas que le permitieran usar las oportunidades de la vida política en sí misma, para cambiar la sociedad" (citado por Julianne Burton 1986, 156–157). De ahí que los cubanos fueran más allá, expandiendo las visiones renovadoras de quienes les sirvieron de inspiración.

La aproximación a la realidad planteada por el documental cubano en los años sesenta también desplegó un arsenal de recursos técnico narrativos pensados para movilizar la subjetividad del espectador. El documentalista cubano Víctor Casaus, quien a su vez ha teorizado sobre la práctica de este género en el país, hace notar algunos principios prevalentes en estos documentales: un rápido y flexible acopio de imágenes sin seguir un plan o pre esquema de filmación (Santiago Álvarez sería el ejemplo más conocido, no seguía guiones o planes de filmación, sino que acopiaba imágenes y después el todo adquiriría coherencia en el proceso de montaje); la inclusión de temas relacionados con las contingencias sociales y económicas de la época; el uso de un intuitivo estilo de montaje, y, por último, el uso de la entrevista directa con fines narrativos y como forma de incluir la voz popular en el discurso fílmico (Chanan 211).

A las observaciones de Casaus, yo añadiría la manipulación de la voz colectiva mediante la selección del individuo sin el cual no sería posible la colectividad por la que aboga el proceso revolucionario cubano, tal cual se desprende de los documentales de Joris Ivens. Para Burton, además de los aportes al cine de ficción que hiciera el soviético Mikhail Kalatozov,¹ quizá el extranjero que más directamente influyó en la creación documental fue el holandés Ivens, quien visitó la isla en 1960 y allí permaneció durante unos meses. Enfocarse en el individuo dentro de la multitud permite crear una "micronarrativa" dentro de la obra que realza "la riqueza emocional y plástica en los grandes momentos históricos e íntimos de la Revolución" (Sadoul 1983, 586).

Régimen de verdad

Mientras la literatura testimonial emerge en el panorama latinoamericano estableciéndose como género revolucionario por excelencia, en el cine otro género adquiere relevancia: el documental. Tanto en la literatura como en el cine, habían aparecido con anterioridad varios documentos artísticos que buscaban denunciar las consecuencias de regímenes de exclusión económica y

social en el ámbito latinoamericano, y presentar las voces emergentes de cambio. Por ejemplo, en el mundo del llamado testimonio literario, había sido publicado *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh (1957),² y en el campo del cine, Glauber Rocha promovía un nuevo concepto de cine nacional en Brasil, desde la década de 1950, que contraponía la realidad social y las luchas de los trabajadores al cine comercial producido por las grandes compañías cinematográficas. Por su parte, el argentino Fernando Birri, creador de la Escuela de Cine de la Universidad de Santa Fe, defendía un tipo de documental que juzgara y rechazara la realidad de los sectores subalternos.

La premisa de Birri podría vincularse a la reflexión de George Yúdice (2003) sobre el testimonio, en cuanto a que este género interpela a un lector externo a la comunidad, situándolo en una posición en la que debe responder de forma solidaria. Como arma cultural, el testimonio denuncia relaciones de poder diferenciadas, dinámicas intersubjetivas que ponen sobre el tapete las exclusiones de los proyectos de nación de las sociedades latinoamericanas. De esta forma, hace visible el silencio histórico sobre determinados grupos o sectores sociales; es más, el propio acto del testimonio pudiera entenderse como performance de descolonización.³

En el caso de Cuba, las agendas políticas de los otrora grupos sociales subalternos (negros, mujeres, clase trabajadora, campesinos) se diluyen en un programa totalizador, supuestamente común: la revolución. Su enfoque humanista incluye a ese conglomerado humano que comienza a partir de 1959 a presenciar la reestructuración del orden económico, social y político en función de la colectividad. Para expresar los intereses de esa colectividad en el cine, Gutiérrez Alea—e igualmente el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) recién creado—aboga por un cine popular. El cineasta lo define no como un cine aceptado por la comunidad, sino como uno que exprese "los intereses más profundos y auténticos" del pueblo (Gutiérrez Alea 1982, 15).

Tal carácter popular debe expresarse igualmente en la forma. Lógicamente, los subgéneros explotados durante el capitalismo (musical, melodrama, comedia) no tienen cabida en la nueva sociedad; quedan descalificados por la nueva crítica cinematográfica, al ser reducidos a "producciones banales" con fines estrictamente comerciales (Juan-Navarro 2015, 4). En este contexto, la cuestión de lo auténticamente popular residirá en reflejar una realidad coherente con las supuestas necesidades del alegado yo origen de la revolución, por el que debe entenderse el pueblo. Pero si el estado, como aparato rector del nuevo sistema, expresa la voluntad de ese yo origen, entonces serán las instituciones (como el ICAIC), y determinados individuos dentro de esas instituciones, quienes decidan qué y quién habla por y para el pueblo, o mejor, qué es un arte auténticamente popular. Consecuentemente, esto generó un debate en torno a la función del artista en la sociedad, discusión que no comenzó a partir de la adhesión a las políticas estalinistas hacia el final de la década, sino antes.

La prohibición del documental *PM* (1961), de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal sobre la vida nocturna en los bares del puerto de La Habana, sería el primer evento en atisbar el rumbo futuro del compromiso de los artistas y los límites de la libertad creativa. Se adujo que el alejamiento del reflejo de la actividad productiva y de los valores de la nueva Cuba en construcción no era compatible con la responsabilidad de un artista revolucionario. El evento suscitó el interés de Fidel Castro, quien se reunió en la Biblioteca Nacional con intelectuales y artistas durante tres días en junio de 1961, para dejar sentada la política cultural en una frase aparentemente clara: "Dentro de la Revolución, todo, contra la Revolución, nada." Otra vez, la ambivalencia y las oposiciones: dentro/fuera, como en el caso anterior de pasado/presente del cine. ¿No es acaso la vida nocturna del puerto habanero parte de la realidad?, ¿queda fuera el documental de la categoría de popular si muestra al púlpito lejos de las marchas revolucionarias, las consignas y la faena constructiva?⁴

Tales interrogaciones rezuman el conflicto del intelectual y el artista de aquellos años, entre quienes pudiéramos incluir a Guillén Landrián.

Dentro de la revolución

En esta sección propongo leer *Por primera vez* a partir de su reflexividad, para ilustrar el vínculo simbólico entre diégesis (texto), aparato cinematográfico y proyecto de nación revolucionario. Robert Stam (1992) define reflexividad como el proceso mediante el cual textos literarios y fílmicos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, su recepción o su enunciación (30). El procedimiento autorreferencial despliega una serie de relaciones entre el público y lo visible/invisible del proceso fílmico. En otras palabras, la reflexividad revela los factores que forman e informan sobre la subjetividad del espectador y el propio acto de ver cine. No quiere decir que los filmes reflexivos sean capaces de mostrarse de forma completamente penetrable a nuestra percepción—hay que recordar que se trata de un régimen de mediación donde intervienen elementos heterogéneos que generan distintas formas de subjetividad.

Lo que hace Cortázar es poner en circulación la noción cinemática de proyección dentro del nivel textual con la incorporación del montaje del aparato de proyección y luego la exhibición fílmica de *Tiempos modernos* (*Modern Times* 1936), de Charles Chaplin. Esta referencialidad al aparato de proyección y al cine mismo establece un diálogo con el otro espectador, el del documental, proceso que revela varios niveles de connotación: estético, político e ideológico.

El documental comienza con una entrevista a los técnicos que forman parte del equipo de cine móvil; los entrevistados dicen que viajan sin descanso veintiséis días del mes, y muestran a la cámara los componentes de su camión, convertido en una sala de proyección itinerante, para después hablar de la función social del programa. El documental hace viajar al espectador desde la perspectiva de la cámara por el sinuoso camino que conduce a *Los Mulos*, sumergiéndose en un panorama desconocido por los habitantes de la ciudad: lomas, paisajes deshabitados, ausencia de infraestructura social. Se trata de un viaje al pasado, cuya huella no ha sido completamente eliminada; es decir, el camino hacia la transformación social, cultural y económica del campo que busca la revolución se presenta como un viaje sinuoso y extenso. Aunque las primeras leyes del gobierno se encaminaron al mejoramiento de la vida del campesinado, con la proclamación de dos reformas agrarias que abolieron el latifundio y distribuyeron las tierras entre los campesinos, las montañas cubanas todavía muestran un paisaje humano subdesarrollado. El cine, por tanto, constituiría la metáfora del cambio, la revolución misma que ahora instaura un nuevo tipo de modernidad en el campo.

Esta reverencia hacia la modernidad y la civilización, reflejada en el cine mismo, puede percibirse en las entrevistas con algunos campesinos (de sexos y edades diferentes), quienes responden en *off* a las preguntas del realizador sobre si han visto cine alguna vez. Una mujer dice que debe ser algo muy "bonito y de mucha importancia." El énfasis en el atraso se palpa en los bohíos habitados por los entrevistados, desolación y pobreza que subrayan la respuesta negativa de los campesinos: sólo uno dice haber visto cine una vez. Consecuentemente, la frase de la campesina sobre el cine se corresponde con la perspectiva del realizador (y de la revolución) que reverencia la modernidad y la civilización, representadas por el cine y el equipo de cine móvil.

Burton destaca el aspecto democrático del filme no sólo al centrarse en sujetos privados de derechos durante épocas anteriores a la revolución, en particular mujeres y niños, sino al mostrarlos con sus propias voces, lo cual acentúa la agenda equitativa del proyecto social revolucionario (como había reflexionado Casaus). En tanto que material etnográfico, *Por primera vez* revaloriza a su objeto de representación y escudriñamiento al otorgarle una plataforma de expresión. Sin embargo, aunque sus voces no sean reinterpretadas por el cineasta, sí son conducidas en la dirección objetivo deseado por este último: mostrar su exclusión de los proyectos anteriores de modernización del país. De este modo *Por primera vez* acentúa la introducción a una modernidad proveniente de la ciudad, de sujetos ajenos a la comunidad rural.

Tal separación observador objeto de estudio tiene su clímax en la escena que antecede la exhibición de *Tiempos modernos*. Así, aunque se intenta velar la distancia entre realizador etnógrafo y objeto de representación mediante la interacción del primero con el segundo en la sección de entrevistas, el documental indicia que la modernización humanista (mediante el proyecto de cine móvil) descarta al campesino como portador de algún conocimiento o sabiduría. Mientras el equipo de cine móvil se ocupa del montaje del aparato de proyección al anochecer, rostros curiosos e impacientes se aglomeran y actúan inconscientes de la presencia de la cámara. Este segmento del documental (el de mayor carga emotiva) utiliza los presupuestos del *free cinema*, que perseguía además de la renovación estética, un cine más humanista. Tanto el *free cinema* como el *cinéma vérité* y el *direct cinema*, surgidos entre los años cincuenta y sesenta, intentaban registrar la realidad, mediante el uso de una cámara portable, escudriñadora, que no influía en las acciones o eventos. Se trataba de una sinceridad que sus adeptos atribuían al cine y que en *Por primera vez* se despliega hacia este contrapunteo visual entre los dispositivos técnicos y las formas de funcionamiento de la tecnología de proyección, y los rostros de los campesinos.

Finalmente aparece *Tiempos modernos* frente a la mirada sorprendida de los campesinos, y con Chaplin surgen lágrimas, carcajadas, sonrisas, mientras los dedos apuntan y los ojos parecen tocar la pantalla. El público de Los Mulos se funde de pronto con el espectador de la ciudad. Mientras los campesinos descubren a Chaplin (metáfora del cine y de la modernidad), el público del documental descubre al campesino a través de una cámara omnisciente.

Así, la reflexividad engulle el texto visual y lo lanza hacia afuera, mediante trazos que descubren el propio acto de enunciación.⁵ Dicho de otra manera, se devela el mecanismo de proyección y el sistema de producción del documental, desde dónde, cómo y por qué se hace este cine, así como distintos niveles de audiencia. Una sincronía mitificadora hace patente el acto de ver desde dentro y fuera del documental, a la vez que establece ciertas diferencias de perspectiva: la inocencia en el espectador primerizo de Los Mulos frente a *Tiempos modernos*, y la mirada alerta (de naturaleza *voyeur*) del espectador que en cualquier sala de cine del país asiste (tal vez no menos asombrado) a la exhibición de *Por primera vez*. Hacer patente esta diferencia en formas y privilegios de y al ver, afirma la propia distancia entre el espectador de la ciudad y el del campo que intenta acortar el filme de Cortázar, que por momentos, como explicamos anteriormente, es atenuada mediante estrategias de sinceridad.

En efecto, Ann Marie Stock (2002) apunta que el documental "casts campesinos in a subordinate position relative to their habanero (people in Havana) counterparts" (84), crítica que ella extiende a la mayoría de la producción documental dedicada a reflejar la vida de los campesinos en Cuba, en la cual—observa—se reproduce una otredad ambivalente. Para otro crítico, Nicholas Balaisis, las apreciaciones de Chanan y Burton en cuanto al valor democrático del filme entran en contradicción con el carácter paternalista notado por Stock. En su opinión, estos criterios expresan la naturaleza ambivalente del proceso de modernización en la etapa posrevolucionaria (3). Al socialismo reivindicar la modernidad, en este caso mediante el cine, nos remite a la paradoja del programa socialista cubano, reflejada en *Por primera vez* (mi traducción): "Si bien la campaña de cine móvil destinada a "civilizar" a una gran parte de la población cubana a la que se le había negado la modernización, esta modernización amenazó lo que era supuestamente inherente a estos mismos temas: el estado auténtico (de los campesinos) como "hombres" naturales (19). En este punto Balaisis desatiende la naturaleza del socialismo cubano. Como afirma Duanel Díaz Infante (2014), "a la etapa humanista de los primeros años," había seguido "un proceso de radicalización conocido como 'construcción simultánea del socialismo y el comunismo'" que buscaba el crecimiento de la producción y a la vez la creación del hombre nuevo (28). No obstante, en la práctica, el gobierno revolucionario enfocó el aspecto político y perdió de vista el perfilamiento de estrategias económicas. Según Carmelo Mesa-Lago (1975)

La política económica revolucionaria de la segunda mitad de la década del 60, dio prioridad al desarrollo del 'hombre nuevo' ignorando muchas leyes económicas básicas. Esa política se caracterizó por un idealismo extremo, movilización de trabajo, igualitarismo, incentivos morales, y zafras gigantes mientras se dejaba de lado la planificación central, la productividad del capital y del trabajo, y la estabilidad financiera (7).

Por tanto, en los años que nos conciernen, la inclusión del campesino en el proyecto de nación no comprendía la conservación de su "estatus natural." El estado se trazó un objetivo de aliento robespiero: la construcción de un nuevo modelo de ciudadano, útil a las demandas de un gobierno asediado por amenazas externas e internas, y por su propia ineficiencia para sacar adelante la producción de bienes materiales. En otras palabras, los esfuerzos del estado se concentraron en la concientización política y la educación para preservar un sistema de gobierno que dos años antes había fundado y elegido al Partido Comunista de Cuba como rector sempiterno de los destinos de la nación. Es más, el impulso de planes de cooperativas de producción agropecuaria, con el fin de socializar aún más el proceso productivo en el país y formar individuos cultivados en la colectividad, terminó alejando al campesino de su tierra, lo que tendría repercusiones desastrosas para el futuro de la economía cubana. En efecto, la población rural cubana decreció continua y notablemente entre 1970 y 1990 (Oliveros Blet 2009).

Es justamente en este contexto que Guillén Landrián realiza uno de sus más polémicos documentales, *Coffea Arábica*, el cual ridiculiza la improductividad de esas movilizaciones de los sectores urbanos hacia la agricultura (ya mencionadas por Mesa-Lago), en particular, hacia el cultivo del café, como discutiremos más adelante.

Parafraseando a Walter Benjamin (2010/1936), se trataría de la estetización de la política o la politización del arte como equivalentes, mecanismo que, a diferencia de Guillén Landrián, en el documental de Cortázar se intenta velar mediante la sinceridad referida anteriormente, y producida por la reflexividad fílmica, descubridora de misterios cinematográficos y extra-artísticos.⁶ *Por primera vez* intenta establecer, como propone Benjamin sobre el fascismo, la alineación entre la humanidad y la tecnología de reproducción masiva (a esta correlación capitalismo, tecnología, alienación sí hace alusión Balaisis). Esta última es productiva en el fascismo, según Benjamin, en cuanto sistema del que emerge la factibilidad del encuentro de la masa, cara a cara, consigo misma: el aura de la naturaleza única y eterna de la masa, transformada en la obra de arte. Pero esta masa objeto de representación que luego se contempla a sí misma en el acto de recepción de la obra, no puede devolver o retornar su mirada al ojo que la capta. La masa se convierte en objeto de contemplación sin agencia propia. De cierta forma, esta conversión del arte elitista al aura mítica de la masa se evidencia en varios documentales cubanos de la década del sesenta como *Historia de una batalla* (1962), de Manuel Octavio Gómez; *Patria o Muerte* (1960) y *Sexto aniversario* (1959), de Julio García-Espinosa.

Por primera vez transmite al espectador el mensaje de la misión redentora de la revolución al incluir al campesino en sus programas de reformas sociales. No obstante, se constata una agenda estatal como han expresado Stock y Balaisis. Regresamos aquí a la imposibilidad de representación del subalterno, a su apropiación desde la empresa artística, en este caso cinematográfica, que al final de *Por primera vez* pone en tela de juicio la supuesta relación horizontal entre el arte revolucionario y comprometido, y el sujeto al que representa. La voz del campesino en el documental sólo emerge a partir de las preguntas del realizador; el campesino aparece en mayor parte desprovisto de iniciativa, objeto apropiable y parte de un proyecto exterior a él: el cinematográfico y el de la revolución. El socialismo, como el último de los macro relatos del progreso y la racionalidad moderna, se perfila como otra modalidad colonizadora, representada en este nuevo estado que, al mismo tiempo que elimina relaciones de subordinación racial y clasista, se impone de forma hegemónica y paternalista.

Lo que está en juego en este documental es precisamente su nivel de reflexividad, de la que emerge una dialéctica fílmica basada en el diálogo con el proceso de recepción (dentro y fuera del documental) en función de la maquinaria ideológica del estado cubano y su proyecto de creación de un sujeto sensible a sus demandas. El espíritu interactivo de *Por primera vez* acerca a realizadores (parte de la comunidad letrada y urbana) y campesinos (nuevos agentes sociales), pero esta estrategia muestra ciertas tensiones que resultan de la propia mediación artística entre ciudad y campo. En otras palabras, en el documental cubano de la década (y posteriormente), no se ensaya, como apunta George Yúdice en torno al género testimonio (229), una práctica poética en la que participe de forma política el objeto de representación (la comunidad). Es decir, la representación no se convierte en una práctica comunitaria. Queda el documental como huella de la realidad representada en la que convergen diferentes capas de tiempo (pasado explotador y presente liberador) sin hacer uso del sermón político; pero también queda el rastro de las condiciones de representación, sus regímenes de verdad. A la comunidad campesina no le es permitida la posibilidad de observarse a sí misma, de evaluarse o al menos identificarse en la obra en la que es seducida a participar, pues es siempre objeto de la mirada de otros (aparato fílmico y público receptor). No se cuenta con la comunidad campesina filmada para completar el carácter reflexivo del cine que este documental propone: los campesinos continúan al margen de la misma lógica de revelación interna del documental en su apuesta autorreferencial. Permanecen atrapados en una inocencia provechosa para la agenda ideológica del filme, en última instancia pensada para un público ciudadano.⁷

Guillén Landrián: ¿dentro o fuera de la revolución?

En *Coffea Arábica* (1968), de Nicolás Guillén Landrián, asoma la mirada crítica del realizador a una de las iniciativas del gobierno: el cultivo de café en el llamado Cordón de La Habana. Guillén Landrián asume también el modo reflexivo, pero para desestabilizar la propia concepción objetiva de la historia y del género documental. *Coffea Arábica* despliega la condición de constructo del género, estimulando el cuestionamiento del espectador en torno a la pretensión de verdad en ambos espacios—en el medio artístico y su objeto (la realidad exterior). El artificio del documental queda expuesto: el público puede percibir el proceso de montaje y desmontaje de la imagen y el sonido, a la vez que asiste a la manipulación poética y caótica de sus códigos. Guillén Landrián despliega una reflexividad anticelebratoria del acto cinematográfico como experiencia cognitiva y dadora de certezas en torno a la realidad. La reflexividad expresada en la edición y el montaje, principalmente, permite asociaciones, contigüidades, imágenes, metáforas, que desmantelan la idea del documental como dador de certezas y verdades. Al mismo tiempo, se produce una noción de la Historia como constructo, ficción embaucadora que se repite para dejar fuera de sí a la propia multitud que la celebra y muere por ella, épicamente.

Encomendado a Guillén Landrián como proyecto didáctico del ICAIC, *Coffea Arábica* nunca se proyectó en las salas de cine, por el contrario, pasó a las bóvedas, al mundo del silencio diseñado por la censura oficial hasta que a finales de los noventa el nombre de su autor fue resucitado por jóvenes cineastas—irónicamente, luego de su muerte en Miami. El documental abre con una imagen de las olas batiendo contra los peñascos, mientras se escucha en *off* la voz del poeta nacional cubano Nicolás Guillén, declamando que "el lagarto verde"—la isla—saca sus "uñas del mapa." La metáfora del lagarto despierto hace notar la acción rebelde de la isla en el mapa geopolítico de la modernidad. Guillén Landrián escoge, concienzudamente, a un poeta mulato (nada menos que a su tío) quien canta a la negritud en la mayor parte de su obra, para dialogar con un tema tabú en la sociedad: las tradiciones afrocubanas y el lugar de este grupo étnico en la nación y la cultura cubanas.

Su elección contrasta con un momento en que la discriminación racial se pretende eliminada por decreto gubernamental, con el objetivo de integrar a los afrodescendientes al nuevo proyecto social, pero a su vez, silenciando el trauma histórico y la cuestión racial en el ámbito político. De hecho, en

1965 la Unión de Escritores y Artistas de Cuba cesa su respaldo (¿político?) a Ediciones El Puesto (1961–65) ante la Editorial Nacional de Cuba (María Isabel Alfonso 2012). El cierre de Ediciones El Puesto, que había publicado a varios autores afrocubanos, se ha explicado tanto a partir de argumentos raciales como de su independencia en términos económicos y estéticos con respecto a la agenda cultural de la revolución. Según Alfonso, "Con el surgimiento de las Ediciones se consolidan por primera vez las ansias generacionales de refundar y de cuestionar ciertos referentes culturales por parte de un número más visible de actantes de esa alteridad" (111). Por su parte, en "Conspicuous Absences: Representations of Race in Post-1959 Cuban Film," Ana Serra observa que (mi traducción)

Debido a las necesidades urgentes de los primeros años de la revolución, el enfoque en clases sociales recibió el apoyo de escritores afrocubanos eminentes, así como de muchos realizadores de películas y documentales. La idea de la cultura afrocubana a menudo se proyecta como una investigación sobre los orígenes históricos de la nación revolucionaria, o se reivindica como la representación de un viejo ser que Cuba moderna necesita dejar atrás (134).

Efectivamente, al indagar en el cultivo del café en el llamado "Cordón de La Habana,"⁸ Guillén Landrián primero rescata el sustrato afrocubano de la identidad cubana, y luego lo lanza a dialogar con las políticas económicas y sociales que intentan solapar la brecha racial. Ante todo, la incorporación del estrato afrocubano se ubica de forma paralela a la incierta genealogía del cultivo del café: "Se supone, se dice, que en el Wajay se cultivó por primera vez el café en Cuba." Este elemento de la agricultura cubana constituye una narrativa periférica, imprecisa; el café, marginado por la triada "azúcar/poder/texto" que estudia Benítez Rojo con referencia al discurso hegemónico del azúcar a lo largo de la historia nacional, es imposible de representar sin titubeos, al mismo tiempo que hablar del aporte cultural y económico del negro es constatar el silencio.

Guillén Landrián opta por mostrar imágenes breves de prácticas culturales afrocubanas (religiosas) que se imbrican con la incertidumbre del itinerario del cultivo: el poblado del Wajay (en el occidente de la isla), donde no hay trazos del negro, y luego del Museo de la Gran Piedra en Santiago de Cuba (en la zona oriental), donde se destaca la huella de los franceses. Entonces surge el texto: "los negros como mano de obra" y en seguida: "los negros, ¡¿Cómo?! ¡¿los negros?!". La pregunta gráfica sin sonido emula un efecto sonoro, al trasladar a la visualidad una construcción oral del texto escrito. Guillén Landrián se deshace de efectos sonoros para inscribir la palabra en el orden del sonido, a la vez que sitúa el texto en una doble posición: la del enunciador y la del receptor. El texto es origen y destino, juega con la premisa de que el sujeto del documental debe apuntar al yo origen, el pueblo, figura central de la revolución. Sin embargo, ese yo origen se asombra ante la palabra fantasma negro. El texto destaca, entonces, una aporía: la palabra negro provoca un ruido dentro del plano del discurso, es decir, el de la memoria y la historia nacional. La negación de una significación encierra una connotación: el desplazamiento o la borradura del negro y sus prácticas culturales de la construcción de la nación.

Esta primera secuencia de imágenes conforma una narrativa tejida entre el origen del cultivo y su aceleración, la esclavitud que le sirvió de fuerza productiva y el tabú en torno a la raza negra y sus tradiciones en el discurso hegemónico. No obstante, también habría que hacer notar que la borradura de tales tradiciones en esta década se entronca con la entronización del marxismo como ideología política institucional, y por tanto, con la desaprobación y el desaliento de las prácticas religiosas. El nuevo Partido Comunista resalta la lucha por una sociedad libre de prejuicios y superstición, objetivo subordinado a la construcción de una nueva sociedad, es decir, a una nueva formación social atea (Jorge I. Domínguez 1978). Consecuentemente, la cultura afrocubana se resiente en el reconocimiento de sus valores y legado cultural a la nación cubana. En efecto, la sección de apertura del documental de Guillén Landrián abre y cierra con un sol radiante rodeado por un fondo negro, al que le sigue la voz del poeta mulato sobre el mar bravo.

Elementos dispares se relacionan por analogía mediante el montaje. A la preparación de la tierra para recibir la semilla, la secunda la sintonía de la estación Radio Cordón de La Habana, creada para orientar y educar a los miles de trabajadores voluntarios de la ciudad movilizados en el cordón cafetalero. Al analizar la secuencia de la siembra, asistimos al extrañamiento de la imagen: en pantalla aparecen caracteres sin conexión contigua con la realidad diegética, ni correspondencia con el discurso de la voz en *off*. La imagen y la voz en *off* se superponen y crean un ruido explícito entre el éxito de la siembra directa del café (voz) y las consignas revolucionarias del momento que se visualizan: "cubanos, seguros"⁹ y "pin, pon, fuera, abajo Caimanera" (base naval de los Estados Unidos en la isla). Así, las fórmulas y los informes de los ingenieros sobre el éxito de la cosecha se confunden con la propaganda política, como si una cosa y otra emanaran del mismo fenómeno: la retórica improductiva. El ruido en la comunicación apunta a la interconexión absurda de ambos mundos (el político y el agrario). El discurso épico de la revolución muestra una capacidad movilizadora, pero no necesariamente productiva en términos económicos. La productividad de la imagen invoca la improductividad del mundo exterior, particularmente cuando la transmisión radial dirigida a los cordoneros no se escucha sobre el manto de los cafetales, sino sobre una ciudad fría, moderna, y desprovista del elemento humano.

El documental, supuestamente un material didáctico pensado para instruir sobre el cultivo del café, utiliza otras estrategias discursivas para entrar en controversia con el momento histórico. El realizador hace énfasis en el extrañamiento con respecto a la realidad. Si Casaus destacaba la inclusión de la entrevista en el documental de estos años como forma de insertar la voz del pueblo, Guillén Landrián la utiliza sólo una vez, para crear cierto distanciamiento paródico de la realidad. Se trata de una puesta en escena que desestabiliza el referente extra diegético: las nuevas iniciativas económicas y la alianza con el eje soviético. En la entrevista, una mujer búlgara que aparece protegiéndose del sol con unos lentes oscuros, reproduce de memoria en lengua búlgara la definición de "umbráculo."¹⁰ Así, además del elemento nuevo dentro del paisaje cubano vinculado a la gravitación de Cuba en el campo socialista, se cuestiona el trasplante de un sistema político ajeno a la cultura cubana y su posibilidad de traducción; la búlgara sólo puede repetir automáticamente lo que escucha en la radio, un adoctrinamiento que parece familiar (en cualquiera de sus formas), tanto en la Europa del Este como en La Habana, donde sólo hay lugar para la recitación, pero no para el pensamiento crítico o la libre creación. Por último, sus lentes de sol, tomados en *close up*, destacan el filtro separador del documental en relación con el mundo exterior, la *mise-en-abyme* experiencia recursiva de la modernidad repetida en Cuba con el experimento socialista.

Luego, regresa Fidel Castro subiendo al estrado para pronunciar un discurso épico, mientras miles de personas lo aclaman. Su barba, como un prop (motivo) cinematográfico,¹¹ se diluye en flores de café bajo el sonido de "The Fool on the Hill," que da paso a una pantalla negra (sin el sol que anteriormente ha marcado el corte entre secuencias narrativas). Guillén Landrián combina imágenes documentales de la época prerrevolucionaria en las que sobresalen anuncios comerciales, el neón de la ciudad consumidora y dinámica, en contraste con las imágenes del negro maltratado y la miseria de los campesinos, entre ellos la fotografía de un hombre viejo que, sentado en un taburete, muestra sus manos callosas por el trabajo, pero vacías. La fotografía como medio se hace patente, se inscribe dentro del documental en busca de una memoria afectiva que mediante el montaje se perpetúa en el presente.

La fugaz sucesión de imágenes documentales dentro del documental (otra vez la autorreferencialidad que propone *Por primera vez*) permite igualmente el contrapunteo de tiempos históricos y niveles de discurso. Por ejemplo, presenta una secuencia de sabotajes, muertes y destrozos cometidos por la contrarrevolución, y seguidamente, en un fondo negro se interpela al espectador con una pregunta: "¿Prefieren ustedes tomar café Regil? O ¿Pilon? O ¿Tu-py?" (marcas de café publicitadas antes de la revolución). La supuesta respuesta a la pregunta se ofrece mediante una imagen documental de los milicianos con los fusiles en alto. Al parecer, la historia no

permite el retorno al capitalismo consumista. La multitud frenética agita los brazos en una plaza cubana que un sol radiante, pero un fondo negro lo desplaza lentamente, hasta devorar toda la imagen como el hongo nuclear. Reaparece Fidel Castro (por dos segundos), luego, una danza afrocubana y otro texto: "En Cuba todos los negros, y los blancos, y todos tomamos café." La multitud se agita, esta vez durante unos segundos más y se simula un cierre, clásico entre los documentales épicos de la revolución. Pero no. Vuelve la infografía: "Un momento, por favor, para terminar Los Beatles, en "The Fool on the Hill." Suena la música, y se lee: "Todos creían que era un tonto el hombre que sobre la colina veía la tierra girar y el sol caer." La infografía retorna a la pantalla apelando al receptor: "¿El cierre?, todavía no."

No se trata sólo de reflexionar sobre regímenes de verdad reclamados por el discurso en cuanto a su adherencia a la realidad, sino sobre el cine en sí mismo y el proceso de representación. ¿Es posible representar? Guillén Landrián performativiza una crisis de representación en un momento histórico donde al arte y a los artistas les es demandado el acercamiento realista al mundo que les rodea. El reclamo de la realidad transformadora del nuevo gobierno como última constancia de verdad es denegado mediante la reflexividad que parodia al propio género del documental didáctico. Consecuentemente, se nos interpela a reflexionar sobre los límites de la representación, no sólo como empresa política, sino artística.

Guillén Landrián juega con el tiempo, mediante el montaje y la manipulación de la imagen. De las manos rudas y callosas del campesino comienza a emerger un sol (el mismo de las secuencias previas) que, una vez instalado en su eterno fondo negro, se pone lentamente. Esta colisión o encuentro de imágenes (manos callosas de las cuales emerge—reflejo obstinado—el sol oscurecido) recalca un movimiento temporal que no rinde cambios. En esta recurrencia, la isla caimán a la que le canta Nicolás Guillén y que acaba de sacar "sus uñas del mapa" revela un destino trágico donde coinciden pasado y presente; esta manipulación del tiempo evoca una especie de eterno retorno que se proyecta igualmente hacia el futuro, con el sol negro sobre el horizonte.

El sol de *Coffea Arábica* nos recuerda del acercamiento peligroso a la verdad, un exceso de aproximación que la consume y nos deja sin referentes ni búsquedas. Pero se percibe también cierto matiz fenomenológico, como si las percepciones aparecieran descritas de golpe, de modo que no pueden ser enunciadas por el documental. Cuando la palabra se escucha es mediante fragmentos de programas radiales o en el texto musical. Incluyendo a Fidel Castro, todos los sujetos son silenciados. Consecuentemente, la promesa del discurso siempre es frustrada; pero queda la promesa de otro discurso deconstruido: el cinematográfico. La palabra felonía seductora y falsa de multitudes nos puede arrastrar al horror o al absurdo indecible. Sólo permanece la imagen—signo prehistórico—, abolida y renacida simultáneamente, con la propuesta estética, transgresora e irreverente de Guillén Landrián.

Coffea Arábica desmantela el discurso de cualquier proyecto de nación (pasado, presente o por venir). El joven Guillén Landrián rompe con la premisa de la identificación del ojo del espectador con la cámara, la premisa que su maestro Ivens utilizó prolíficamente. No obstante, Guillén Landrián parece haber tenido en alta consideración a Ivens, como expresa en una entrevista con Lara Petusky para *Cubaencuentro* (publicada en 2005, después de la muerte del realizador cubano):

Ivens era un tipo con un amor hacia los demás y con una pupila cinematográfica extraordinaria. Fue quien me nombró director de cine a mí. Lo habían contratado en Cuba para formar la escuela de cine de documentalistas. Entonces él me aprobó como asistente de dirección. Era un salto de la cosa administrativa a la cosa artística. Yo le hice un guión sobre un cuadro de Van Gogh... Con ese guión él me logra nombrar en el departamento artístico, no administrativo, que fue por donde empecé.

Cabe aclarar que con *Coffea Arábica* la acción sólo es posible a partir del arte, ya sea en la resistencia cultural y religiosa de los negros que se muestra a lo largo de esta obra documental, o en la propia manipulación de la imagen cinematográfica que se erige en desafío, provocación directa. Se trata, en palabras del crítico Santiago Juan-Navarro (2015), de: “[...] a popular, nonofficialist perspective, aimed at revealing the contradictions between the revolution's dreams and the geographical and social margins” (3). Deberíamos añadir que están en juego también las formas en las que el cine puede experimentar para expresar esa contradicción social y política.

Podemos decir que aunque el documental de la década de los sesenta buscó expresar la compleja realidad social y participar de la construcción de una identidad nacional en función de un ideal socialista donde el individuo y el arte debían someterse a la colectividad, las propuestas estéticas variaron, y algunas contrariaron este compromiso ideológico. Las imágenes y los sonidos del documental sirvieron para corporeizar poéticamente ese proyecto de nación concebido desde arriba (el estado), pero también para desafiarlo e impugnarlo poéticamente. Como afirma Burton (1990):

El documental es una fuente de “contrainformación” para aquellos que no tienen acceso a las estructuras hegemónicas de comunicación en el mundo; un medio para la reconstrucción de los acontecimientos históricos y para desafiar las interpretaciones hegemónicas y, a menudo elitistas del pasado; un modo de producir, preservar y utilizar el testimonio de los individuos y grupos que de otra manera no tendrían ningún medio de grabación de su experiencia; un instrumento para la captura de la diferencia cultural ... (6-7).

En los documentales analizados, los realizadores utilizan la reflexividad fílmica con intenciones, técnicas y medios diversos, ya sea para marcar el compromiso con el discurso hegemónico oficial o anunciar su separación de él. Al mismo tiempo, se arroja luz sobre cómo los realizadores de cine documental repiensen el género. Mediante la autorreferencialidad cinematográfica las imágenes de Cortázar persiguen la sutura al medio cinematográfico y al proyecto estatal de ambos espectadores (el ciudadano y el campesino de *Los Mulos* que observa la película de Chaplin), en el esfuerzo por reducir la brecha entre las masas de la ciudad y las del campo, pero también su diferencia y separación. Si bien Chanan celebra la posibilidad de que en *Por primera vez* la audiencia gane una visión de su “own self-discovery as audience” (29), este autodescubrimiento no es extensible al campesino de *Los Mulos*, al que sólo se le permite revelarse a otros como audiencia. El documental de Cortázar descubre a la masa y a unos individuos específicos dentro de esta (a lo Ivens), pero a estos supuestos sujetos de la revolución se les excluye de la reflexividad que el documental despliega, no se perfila un espacio para el auto reconocimiento de los campesinos en tanto que audiencia.

Mientras, en Guillén Landrián las múltiples imágenes experimentales intentan dismantelar cualquier intento de fijar el lenguaje, de atraer al espectador a una zona familiar y de lograr una identificación. Su reflexividad, desplegada en las referencias intertextuales e inter-mediáticas así como en el montaje y desmontaje del sonido y la imagen, busca informar sobre el propio proceso de construcción discursiva del documental con el fin de dejar una productiva reflexión postcinematográfica: la falibilidad de las narrativas fuera y dentro del arte, al igual que la noción de constructo de cualquier régimen de verdad.

Marelys Valencia

NOTAS

1. Kalatozov realizó en 1964 la película *Yo soy Cuba* con la asistencia del cineasta cubano Enrique Pineda Barnet.

2. *Operación Masacre* se publicó primero como una serie de artículos entre mayo y julio de 1957 en el periódico *Mayoría*. Luego los artículos, considerados una sólida investigación periodística sobre los asesinatos clandestinos contra civiles peronistas durante la llamada Revolución Libertadora que derrocó a Perón en Argentina, fueron convertidos en un libro. En Cuba, se considera como antecedente del género las vivencias en prisión de Pablo de la Torriente Brau, publicadas primero como serie bajo el título "La isla de los 500 asesinatos" en el periódico *Ahora* en 1934, y después convertidas en el libro *Presidio Modelo*, al que le añadió otros capítulos y terminó en Nueva York en 1935. Pero su primera edición no ocurrió hasta 1969. Se habla también de la literatura de campaña escrita por el Che Guevara, y un siglo antes por los próceres de la independencia de Cuba quienes dejaron en cartas y diarios sus reflexiones sobre las contiendas contra España.

3. Al presentar una realidad a la que las convenciones del género (y expectativas de la audiencia) adjudican un carácter testimonial, el documental se convierte en herramienta de concientización social. La imagen de una realidad irrefutable se utiliza para vehicular agendas ideológicas de grupos sociales y políticos. Esto se advierte, por ejemplo, en *La hora de los hornos* (1968), de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, documental en el que según Chanan (2004), "the aim of teaching is not immediately to inspire action, but to impart the means for the acquisition of more and better knowledge upon action may be premised" (206). Por tanto, el compromiso del documental latinoamericano será en aquellos años con los sectores invocados para transformar el sistema de exclusión social en la región.

4. Estas preguntas coinciden con las de Desiderio Navarro sobre "Palabras a los intelectuales," título bajo el cual luego fue publicado el discurso de Fidel Castro en la reunión de marras. Se cuestiona Navarro (2001, 112): "¿Qué fenómenos y procesos de la realidad cultural y social cubana forman parte de la Revolución y cuáles no? ¿Cómo distinguir qué obra o comportamiento cultural actuó a contra la Revolución, qué a favor y qué simplemente no la afecta? ¿Qué crítica social es revolucionaria y cuál es contrarrevolucionaria? ¿Quién, cómo y según qué criterios decide cuál es la respuesta correcta a esas preguntas? ¿No ir contra la Revolución implica silenciar los males sociales que sobreviven del pasado prerrevolucionario o los que nacen de las decisiones políticas erróneas y los problemas no resueltos del presente y el pasado revolucionarios? ¿Ir a favor de la Revolución no implica revelar, criticar y combatir públicamente esos males y errores? Y así sucesivamente."

5. Esta simultaneidad de narrativas que a su vez iluminan el proceso fílmico, la expresa Dziga Vertov, quien utiliza la reflexividad de una manera magistral; baste citar su documental *Man with a Movie Camera* (1929), en donde el propio realizador aparece en simulacro de filmación itinerante por toda la ciudad.

6. Vale la pena recordar la diferencia que establece Benjamin entre el receptor de la obra de arte y la reproducción masiva, separación que destaca el desplazamiento de la soledad ritual del espectador al "culto a la audiencia."

7. El público de la ciudad era numeroso. Como recuerdan De la Grange y Rico (2009) en *Letras Libres*, La Habana de los años cincuenta era "una de las capitales mundiales del séptimo arte." Y añaden: "La ciudad, alardeaban los cubanos, tenía más cines que Nueva York: 135 salas para una población que no llegaba al millón de habitantes. Grandes estudios como Warner, Twenty Century Fox, Columbia o Metro habían abierto centros de distribución y talleres donde se formaban decenas de técnicos. El cine no era sólo un motor cultural sino una industria de primer orden."

8. Una de las fracasadas iniciativas económicas impuestas por Fidel Castro. Al final de esa misma década, casi paraliza la producción de otros renglones económicos para conseguir la imposible meta de diez millones de toneladas de azúcar.

9. Consigna nacida durante los primeros años de la revolución, y que se completaba con "a los yanquis dales duro."

10. Sitio cubierto de ramaje o de otra cosa que da paso al aire, para resguardar las plantas de la fuerza del sol.

11. Stam amplía la función y traslación de los motivos literarios en el cine en un estudio ya clásico sobre la relación entre ambos medios: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation* (2004).

References

Alfonso, María Isabel. "Ediciones El Puente y dinámicas raciales de los años 60: un capítulo olvidado de la historia literaria cubana." *Temas* 70 (abril–junio 2012): 110–118.

Balaisis, Nicholas. "Modernization and Ambivalence in Octavio Cortázar's *Por primera vez*." *Cinema Journal* 54.1 (Fall 2014): 1–24.

Benítez Rojo, Antonio. "Azúcar/poder/literatura." *Lectura crítica de la literatura americana: La formación de las culturas nacionales*. Selección y prólogo de Saúl Sosnowski. Biblioteca Ayacucho (1996): 80–104.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010.

Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

Burton, Julianne. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1990.

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

De la Grange, Bertrand, y Maité Rico. "La Habana, ruinas y revolución." *Letras Libres*, 31 de enero de 2009. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-habana-ruinas-y-revolucion>.

De la Torriente Brau, Pablo. *Presidio Modelo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1969.

Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada: Dialécticas del castrismo*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.

Domínguez, Jorge I. Cuba: *Order and Revolution*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

García Borrero, Juan Antonio. *Cine cubano, la pupila insomne* (blog). <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/author/virgen1964/page/60/>.

Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

Juan-Navarro, Santiago. "En el vórtice de la enajenación: Nicolás Guillén Landrián y la implosión del documental científico-popular cubano de los 60." *Studies in Latin American Popular Culture* 33 (2015): 3–26.

Mesa-Lago, Carmelo. "La economía cubana en la década del 70: Pragmatismo y racionalidad." *Caribbean Studies* 14.4 (enero 1975): 7–39.

Navarro, Desiderio. "In media res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana." *La Gaceta de Cuba* 3 (mayo–junio 2001): 40–45.

Oliveros Blet, Arnoldo. "El crecimiento de la población rural cubana en el período 1990–2006." *Revista Novedades en Población* 5.9 (2009): 15–43.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Le cinéma cubain*. París: Centre Georges Pompidou, 1990.

Petusky, Lara, Alejandro Coger y Manuel Zayas. "El cine postergado." *Cubaencuentro*. 2 de septiembre de 2005.
<http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20050904/74540a9e00385c591a45bac12d946245/1.html>.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: Desde los orígenes*. México, DF: Siglo XXI, 1983.

Serra, Ana. "Conspicuous Absences. Representations of Race in Post–1959 Cuban Film." *Confluencia* 20.1 (Fall 2004): 134–146.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press, 1992.

Stam, Robert, y Alessandra Raengo. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. Oxford, Inglaterra: Wiley-Blackwell, 2004.

Stock, Ann Marie. *On Location in Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.

Yúdice, George. "De la guerra civil a la guerra cultural: testimonio, posmodernidad y el debate sobre la autenticidad." Sara Castro-Klarén (Ed.). *Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2003. 111–142.