

La revolución proyectada. Hacia una arqueología del cine documental cubano en los años sesenta (1959-1971).

Masin, Daiana.

Cita:

Masin, Daiana (2013). *La revolución proyectada. Hacia una arqueología del cine documental cubano en los años sesenta (1959-1971)*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-076/96>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/esgz/F8h>

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Nombre y Apellido: Daiana M. Masin*

Afiliación institucional: UBA

Correo electrónico: daianamasin@gmail.com

Eje problemático propuesto: Eje 4: Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales.
Nuevas tecnologías.

Título de la ponencia: **La revolución proyectada. Hacia una arqueología del cine documental cubano en los años sesenta (1959-1971)**

“En los sesenta todo cambió. Estábamos saliendo de la guerra fría y la Revolución del '17 pertenecía a los museos. Las mentes más brillantes creían que habíamos, por fin, alcanzado la edad de la razón. Y el único problema era averiguar cuándo y cómo la humanidad alcanzaría un estándar universal de civilización. (...) Y todo se vino abajo, en Cuba, en China (...)” (Le fond de l'air est rouge. Chris Marker, 1977)

La Revolución Cubana, la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil expresaban la emergencia de un mundo en “inexorable” transformación. Así, los años sesenta¹ – la “época” que comprendió los años 1959 hasta *circa* 1973/1976- fue un período atravesado por la valorización de la política y la expectativa revolucionaria (Gilman, 2003).

En este contexto, la Revolución Cubana y todo el movimiento cultural que generó devino punto de referencia para comprender los años sesenta. Sus protagonistas se convirtieron en íconos de las manifestaciones juveniles del '68 francés y de buena parte de la izquierda occidental de esos años.

* Estudiante de Lic. en Sociología - UBA.

Específicamente, la revolución social de 1959 había potenciado las posibilidades de socialismo, y su dirigencia había prestado particular atención a los factores subjetivos en la construcción de ese modelo social. En esa coyuntura, el cine fue considerado como un instrumento para contribuir a la transformación social al crear en el espectador la conciencia de esa necesidad. Así surgió un “Nuevo Cine Cubano” que confluyó en la conformación del “Nuevo Cine Latinoamericano”.

En referencia a ello, en este trabajo nos interesa indagar en la producción documental cubana de los años 1959 y 1971 -año de comienzo del “Quinquenio Gris”-.

El interés por el documental surge de su condición misma: una práctica institucional con discurso propio que toma como referente el mundo histórico – y del cual sus espectadores esperan esa relación con el referente- (Nichols, 1997). Por consiguiente, es un dispositivo que habilita una doble reflexión: por un lado, sobre discusiones intrínsecas de problemas e historia del cine documental; y al mismo tiempo, permite indagar los discursos con pretensión de verdad que circulan a través de ellos e intentar comprender una época determinada.

De aquí que nuestros cuestionamientos se vinculen por un lado, a interrogantes sobre las formas del vínculo entre el arte y la política en los avatares de la realidad cubana. Y por otro, a indagar las características de innovación formales y de vanguardia dentro de un panorama internacional más amplio; por los cruces entre documental y ficción; finalmente, sobre las modalidades de representación de la realidad presentes en dichos films.

Una de las preocupaciones asociadas a esto es ¿cómo contar esa historia? ¿Qué criterio utilizar en la selección de los documentos a analizar?

En una recuperación de Foucault – y de la genealogía nietzscheana-, el crítico de cine cubano Juan Antonio García Borrero reflexionaba sobre la necesidad de dejar de lado narraciones positivistas e introducir un método arqueológico en estos estudios (García Borrero, 2004).

Siguiendo esta línea de problemas, describiremos entonces la organización del campo cinematográfico, poniendo el eje no en una génesis individual -el “autor”- o en el “espíritu de una época”, sino en la dispersión en el que circulan films documentales y su relación o coexistencia con elementos heterogéneos -instituciones, técnicas, grupos sociales, relaciones entre grupos y discursos diversos-.

1. El mito de origen ó la invención de un “*Nuevo Cine*”. El campo cinematográfico cubano hacia 1959

En enero de 1959 el régimen de Fulgencio Batista se derrumbó y el poder del Estado pasó a manos del ejército rebelde. La caída del viejo régimen significó la necesidad de crear nuevas normas, reglas e instituciones que sustituyeran a las que habían sido derrocadas. Conforme a ello, el lugar otorgado a la educación moral y a la cultura era fundamental para la construcción del “Hombre nuevo”.

En este contexto, el cine fue considerado uno de los medios de comunicación de masas más importantes para difundir este proyecto. Así, el 24 de marzo de 1959 el Gobierno revolucionario promulgó la Ley 169 de creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, donde anunciaba:

“Por cuanto: El cine es un arte.

Por cuanto: El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador”. (Ley 169, 1959: 1)

Al mismo tiempo, indicaba que el desarrollo de esa industria suponía a la vez una tarea de *“publicidad y reeducación del gusto medio, seriamente lastrado por la producción y exhibición de films concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos”.*

Y su propósito:

Por cuanto: El cine —como todo arte noblemente concebido— debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad. (Ley 169, 1959: 1)

De esta manera, el cine cubano fue concebido entre polos en tensión: arte, industria, propaganda. Al tiempo que se proponía romper con las formas capitalistas de producción, exhibición y distribución, se buscaba crear una industria cinematográfica propia alentando un arte de vanguardia y que a la vez, pudiera estar a la altura de la tarea revolucionaria (Berthier, 2008).

Esta idea de crear un “nuevo cine” tenía como premisa implícita romper con el cine realizado en la isla, que había comenzado con la llegada del cinematógrafo en 1897. Específicamente, el campo cinematográfico pre-revolucionario se componía de espacios como el *Cine Club de la Habana*, creados por Germán Puig y Ricardo Vigón -en el que se unirían Guillermo Cabrera Infante, Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea- y que en 1951 pasaría a llamarse *Cinemateca Cubana*; las crónicas cinematográficas de José Manuel Rodríguez y Mirta Aguirre en el periódico *Hoy*; la sociedad cultural *Nuestro Tiempo* creada por Carlos Franqui -de la cual participarían miembros de la Cinemateca- y que posteriormente se convertiría en un espacio donde estaban representados los intereses ideológicos del Partido Socialista Popular –ante esto, quienes venían de una tradición liberal, deciden desmarcarse del proyecto v.g. Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante-. Finalmente, este rompecabezas se completaba con quienes estaban empeñados en crear una industria cinematográfica en ese país: Manolo Alonso, Ramón Peón y Mario Barral; y por último, el *Cine Club Católico* que publicaba la revista “*Cine Guía*” (García Borrero, 2007).

Como consecuencia, al crearse el ICAIC y al ser nombrado Alfredo Guevara como su director, comienza una reconfiguración de ese campo. En ese mismo movimiento, se proclamaría este nuevo comienzo como un “punto cero” en la cinematografía cubana y devendría con los años en una mitología sobre un “cine sin historia” (Amiot, 2008) y/o en historiografías con enfoque «icaicentrista» (García Borrero, 2004).

Ahora bien, la epistemología crítica nos brinda herramientas para asir este tipo de estrategias discursivas centradas el par origen - tradición. Nos interesa en ese sentido la reflexión de Michel Foucault (1969):

“repensar la dispersión de la historia en la forma de tradición, autoriza a reducir la diferencia propia de todo comienzo, para remontar sin interrupción en la asignación indefinida del origen; gracias a ella se pueden aislar las novedades sobre un fondo de permanencia, y transferir su mérito a la originalidad, al genio, a la decisión propia de los individuos (Foucault, [1969] 2010:33)

En contraste con esta noción y para evitar sus trampas, nos parece interesante repensar ese momento particular de la historia del cine con una categoría de Raymond Williams (1977), “*tradición selectiva*”. Ella supone:

“una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social. (...) A partir de un área total posible del pasado y el presente, en una cultura particular, ciertos

significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos” (Williams, [1977] 2009: 159).

Así, a partir de ella, nos es posible comprender cómo esa estrategia de generar un cine arte revolucionario suponía la convocatoria al ICAIC de Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Octavio Cortázar, Fausto Canel, Guillermo Cabrera Infante –participando con altibajos-. O cómo ese movimiento también implicaba la exclusión de cineastas como Ramón Peón y Manolo Alonso debido a que su práctica estaba vinculada al paradigma clásico Hollywoodense. Ó explicar la suerte similar que correrían las personas nucleadas en torno al Cine Club la Habana, como Germán Puig y Ricardo Vigón; v.g. este último participó del suplemento cultural *Lunes de Revolución* – creado en marzo de 1959 desde el periódico *Revolución* del Movimiento 26 de Julio- y planteaba objeciones públicas a las películas producidas por ICAIC, sin embargo al morir en 1960 su nombre “*sería borrado posteriormente del relato nacional de la cultura*” (García Borrero, 2007: 39)

Resulta interesante señalar que si bien el ICAIC monopoliza lentamente la práctica cinematográfica en detrimento de la iniciativa privada cubana o foránea -las últimas distribuidoras multinacionales y la publicación *Cinema* desaparecen en 1965-, otros organismos crean sus propias estructuras de producción fílmica, en competencia y vigencia con el ICAIC v.g. la sección fílmica de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde alentada por Camilo Cienfuegos para elevar el nivel de los campesinos insurrectos. A la dirección la administrará Osmani Cienfuegos quien llamaría a participar a Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Manuel Pérez, Fernando Villaverde, Jorge Herrera, José Massip, Manuel Octavio Gómez, Juan Blanco, Manuel Duchesne, Arturo Agramonte, Jorge Haydú, Dervis Pastor, entre otros (Sánchez González, 2010). También las Fuerzas Armadas Revolucionarias en 1961 producen *Notifar*; la televisión (1962); el Instituto Nacional de Deportes, Educación Física y Recreación (1964) y el Ministerio de Educación (1973) (Paranaguá, 2003). Frente a ello, la política llevada a cabo por Alfredo Guevara fue fomentar la creación artística en contraste con líneas marxistas duras que sostenían el “realismo socialista”, representadas por personas como Blas Roca y Edith García Buchaca.

Ahora bien, a pesar de los incipientes competidores, la consolidación del ICAIC se reafirma en 1959 al otorgársele la dirección de la “Comisión de Estudio y Clasificación de Películas” que había pertenecido al Ministerio de Gobernación. Ese organismo tuvo como primer director a Manuel Fernández -director de la revista *Cine Guía* y censor del Centro Católico de Información Cinematográfica-, ocupando ese cargo hasta 1961. Por otro lado, el Instituto

reafirmaba su influencia con la visita en ese mismo año del guionista Cesare Zavattini – exponente del neorrealismo italiano-, así como con las del actor Gérard Philipe y el director de fotografía Otello Martelli (García Borrero, 2007).

Por último, resulta importante señalar otro de los hitos importantes en esta reconfiguración: el nacimiento de la revista *Cine cubano* en 1961, dirigida también por Alfredo Guevara. Ella se conformó como un espacio donde los propios realizadores cubanos se convertían en críticos y teorizadores del trabajo que realizaban. La revista fue, además, una de las “trincheras” desde donde se alentó la mirada historiográfica de cine cubano como fundado en una ruptura radical. Tematizando esta cuestión, Julie Amiot (2008) recupera un artículo de Guevara publicado en la primera entrega de la revista en 1960, “*Realidades y perspectivas de un nuevo cine*”, en el que resume acabadamente el proyecto que venimos caracterizando:

El 23 de marzo de 1959, tres meses después de la liberación el Gobierno Revolucionario promulgó con la firma de Fidel Castro la Ley que establece el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, no para convalidar una situación existente o entregar la industria a los cineastas, sino para crear a partir de un punto cero” «Alfredo Guevara, 1960» (Amiot, 2008).

Junto a la revista *Casa de las Américas*, *Cine Cubano* se convertiría en una revista de avanzada en la difusión cultural.

2. Y las imágenes empezaron a contar... Los primeros años del documental en/de la Revolución cubana (1959 – 1961)

En estos primeros años la producción cinematográfica en la isla giraba en torno a tres ejes: films didácticos, documental y ficción. Por otro lado, en 1960 se había creado un departamento de dibujos animados y el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, realizado por Santiago Álvarez. Ahora bien, desde este primer momento, la producción documental tendría un lugar de privilegio en la cinematografía, ya que la especificidad de su aproximación y tratamiento habilitaba aquello que Gramsci denominara la “dirección cultural de la sociedad” (Reyes, 2008).

Los primeros films se realizarían junto con los esfuerzos de fundar y organizar la industria: se otorga financiamiento al ICAIC para crear infraestructura tecnológica que posibilite su despegue, y con ello se compran cámaras, equipamiento para laboratorios blanco y negro, la

“Truca” para hacer efectos como la foto-animación, solarizaciones, etc. Al mismo tiempo, llegan al país numerosas personalidades del cine mundial que intercambian sus experiencias y realizan films que reflejan esos primeros años de la revolución: *Cuba sí!* (1961) de Chris Marker, *Carnet de viaje* (1961) y *Cuba, pueblo armado* (1961), de Joris Ivens, *Alba de Cuba* y *La lámpara azul*, del soviético Roman Karmen; *Al compás de Cuba* y *Arriba Campesino*, del italiano Mario Gallo, entre otros². En este sentido, movimientos cinematográficos como el *Neorrealismo italiano*, el *free cinema* inglés, la *Nouvelle Vague*, el *cine directo* y el *cine verité* eran paradigmas influyentes en los planteamientos iniciales del cine cubano.

Por lo general, los cineastas, a fin de aprender el oficio, pasaban del género didáctico al documental y luego a la ficción. Así, “*el documental se convierte en la verdadera escuela de la nueva generación de cineastas cubanos*” (Paranaguá, 2003: 45). Efectivamente, la producción del documental era menos costosa y además, permitía acompañar y registrar con mayor simultaneidad los cambiantes sucesos del acontecer político y social en esos años inaugurales de la revolución.

Precisamente en 1959, bajo el auspicio de la Dirección Nacional de Cultura del Ejército Rebelde y con colaboración del ICAIC, se realiza el film “*Sexto aniversario*”, de Julio García Espinosa, un documental que muestra la concentración en la Plaza de la Revolución por la celebración del sexto aniversario del asalto al cuartel de la Moncada. También en ese año se había logrado exhibir en el IX Festival Internacional de Cine de Berlín “*Esta tierra nuestra*” de Tomás Gutiérrez Alea, marcando el debut del ICAIC en estos eventos. Además, se realizan los documentales “*El agua*”, de Manuel Octavio Gómez; “*Cooperativas agropecuarias*”, de Fausto Canel; “*Construcciones rurales*”, de Humberto Arenal; y “*La vivienda*”, de Julio García Espinosa (García Borrero, 2007).

A propósito de “*La vivienda*” y “*Esta tierra nuestra*” Julio García Espinosa escribía: “*Alentados por la fuerza revolucionaria de aquellos primeros momentos, estos documentales marcan un punto de plena coherencia entre los creadores y la sociedad que pugnaba entonces por surgir.*” (García Espinosa, [1964] 1998: 30).

No obstante, el interés del documental logró separarse de la urgencia de los hechos, gracias a que a partir de 1960 el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* comenzaba a cubrir cada semana los temas de actualidad. Como consecuencia, este registro puede diversificarse y perder su urgencia militante, aunque sin olvidar sus objetivos pedagógicos (Paranaguá, 2003). Ahora bien, la característica de estos primeros documentales fue su fuerte estética neorrealista, en detrimento de otras estéticas.

Específicamente, en 1960 se producen desde el ICAIC los documentales: “*Un año de libertad*” y “*Patria o muerte*”, de Julio García Espinosa; “*Asamblea General*”, de Tomás Gutiérrez Alea; “*Los tiempos del joven Martí*” y “*Por qué nació el Ejército Rebelde*” de José Massip, “*Ritmo de cuba*” y “*Escuela Rural*”, de Néstor Almendros; *El tomate*, de Fausto Canel y *Carnaval*, de Fausto Canel y José Massot; “*Tierra Olvidada*”, de Oscar Torres; *El negro*, de Eduardo Manet; “*Chichín*” y “*El tabaco*”, de Humberto Arenal; *El arroz*, de José Limerez; *Playas de Pueblo*, de Juan José Grado; “*Cartas del Presidente Dorticós a los estudiantes chilenos*”, de Roberto Fandiño; “*Congreso de Juventudes*”, de Fernando Villaverde; *Cooperativas agrícolas*, de Manuel Octavio Giménez.

Y en 1961: “*Adelante*” y *Cada fábrica una escuela*” de Idelfonso Ramos; ¡Ay, Ike! Y “*Año de la reforma agraria*” de Fernando Villaverde; “*Cinco Picos*”, de Manuel Pérez; “*El Congo 1960*” y “*Torrens*”, de Fausto Canel; “*Una escuela en el campo*” y “*Guacanayabo*”, de Manuel Octavio Gómez; “*Y me hice maestro*” y “*La montaña nos une*” de Jorge Fraga; “*Escambray*”, de Santiago Álvarez y Jorge Fraga; “*Fundamentos de la natación*”, de José Limerez; “*Ganaremos la paz*”, de Roberto Fandiño; “*La guerra*”, de Pastor Vega; “*Médicos de la Sierra*”, de Alberto Roldán; “*Muerte al invasor*”, de Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea; y “*Napoleón gratis*” de Eduardo Manet.

Es interesante que entre estos documentales sólo “*Cinco picos*” (1961) de Manuel Pérez, logre correrse de los cánones del cine neorrealista, utilizando una inusual narración en segunda persona, generando ciertas dosis de subjetividad y utilizando una ambigüedad de géneros que rozan la ficción. Y por otro lado, “*Asamblea general*” (1960) de Tomás Gutiérrez Alea resuelva filmar la concentración popular en la Plaza de la Revolución - para escuchar a Fidel Castro- mediante procedimientos del *free cinema*: colocar cámaras para registrar lo que acontece casi sin intervenir en esa realidad –aunque siempre estén presentes la intervención del encuadre, un punto de vista y una selección de qué y cómo filmar-. (Sánchez González, 2010). Esta decisión lo acercaba a la vez, a la modalidad de representación de los documentales de *observación*: hacer hincapié en la no intervención del realizador, cediendo el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara (Nichols, 1997).

Sin embargo, en general, las producciones no rebasarían un nivel *amateur* y una modalidad *expositiva* de representación de la realidad (Nichols, 1997) v.g. en *Muerte al invasor* (1961-0:16’. ICAIC) el texto expone los hechos sucedidos en Playa Girón en abril de 1961 con el predominio de una voz omnisciente, una enunciación donde prevalece la deixis centrada en la

dicotomía *nosotros* (revolucionarios) - *ellos* (imperialistas), y las imágenes que se presentan sirven de ilustración o un contrapunto.

Incluso en el noticiario se plantearían estos temas. Santiago Álvarez reconocería que en esos días inaugurales comenzaba siendo un aficionado: “*yo tenía conocimientos teóricos a partir de lo que veníamos discutiendo en las sesiones de cineclub de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. (...) Comenzamos a hacer noticieros. No es que yo conociera profundamente la forma de hacer cine, pero haciendo se aprende...*” « Santiago Álvarez, 1978» (Aray, 1983: 39-40)

No sólo su condición de amateur sería un obstáculo, sino que además la prioridad atribuida por el ICAIC al 35mm en lugar del 16mm sería un límite para incursionar en variantes como *cinéma verité* y del *cine directo*:

“(...) las restricciones de película limitan el número de copias distribuidas: cuarenta y ocho copias semanales, de las cuales siete estaban reservadas para las Fuerzas Armadas. Por consiguiente, el número insuficiente de copias para los quinientos cines de la isla debía ser compensado con una circulación prolongada, lo que cuestiona las notas más coyunturales. El noticiario ICAIC Latinoamericano trata, pues, de liberarse de ciertas limitaciones propias de los noticieros: la sucesión de breves notas superficiales sobre temas variados va a ser reemplazada por ediciones monográficas, sin la obligación de respetar las normas de duración impuestas por exhibidores que ya no existían (...)” (Paranaguá, 2003: 46).

¿Sorpresivamente? fue desde la televisión donde se presentaron documentales que sólo se planteaban interrogantes estéticos y quizás justamente por esa condición, uno en particular tomó relevancia pública por la negativa dada por el ICAIC a su proyección en los cines: *Pasado Meridiano*, “*PM*” (1961) de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal.

Entre 1960 y 1961 la división fílmica de CMBF-TV, de la mano de Antonio Rodríguez, José Tabío, Onelio Cardozo, Néstor Almendros, Sabá Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal, realiza varios documentales en 16mm, entre ellos: *Respuesta a una amenaza*, *Trinchera de azúcar*, *La ciénaga de Zapata*, *Todo brilla bajo el sol*, *Habla el campesino*, *La tumba francesa*, *Gente en la playa* y *PM*.

Desde esa división se había comenzado a incursionar en los planteos estéticos del “*cine espontáneo*”, siendo el referente principal Néstor Almendros. Éste, al igual que Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa había realizado sus estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma en los años '50; sin embargo, a diferencia de sus pares cubanos, no había tomado partido por el neorrealismo impulsado desde esa Casa de Altos Estudios.

En efecto, en el verano de 1960 había filmado “*Gente en la playa*” (1961) que retrataba una escena de la vida cotidiana de los cubanos, un día de playa. En ella se recurría a la estética del “cine *espontáneo*”: la película estaba filmada con cámara en mano, con banda sonora, sin voz en off y con algunos registros de sonido directo; la presencia de la cámara se hacía evidente por sus movimientos y los fuera de cuadro. Es decir, procedimientos donde el artista desempeña el papel de observador, se genera la impresión de estar en una temporalidad auténtica - “*tiempo real*”- y su modalidad de representación de la realidad, de observación.

Al momento del estreno de *PM* (1961) de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, Almendros la elogiaría en la Revista Bohemia: “*He aquí una película corta que resulta una auténtica joya del cine experimental. (...) El procedimiento no ha podido ser más simple: es el del cine espontáneo, “free cinema” de tanto auge ahora en el mundo. (...) este es un cine esencialmente de documento, es cierto, pero también es un cine artístico porque hay siempre un artista que selecciona y extrae de la realidad que lo rodea los elementos que le sirven para la composición del film. ‘Pasado Meridiano’ es un documento visual y sonoro, pero documento donde ocurre también una transfiguración poética de hechos que son comunes, que vemos todos los días. P.M. es enormemente realista, pero también es enormemente poética*” (Almendros, 1961)

Naturalmente *PM* (1961), estaría signada por esta estética y modalidad. El film presentaba otra escena de la cotidianeidad cubana: un recorrido por la vida nocturna de la zona portuaria y los bares de La Habana, en la que se observaban las costumbres de la noche, el alcohol, el baile. Se registran los bares nocturnos filmados con cámara en mano, luz natural y la música de cada establecimiento. También se generaba un efecto de “tiempo real” abriendo la primera escena desde la butaca de una lancha del puerto y concluyendo con la partida en ese transporte. Es decir, se presentaba una modesta experiencia de *free cinema*.

Sin embargo, la película se convirtió en algo más. El film fue presentado en televisión por el suplemento *Lunes de Revolución*, a cargo de Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante, pero su exposición provocó la determinación de la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas de aplazar su exhibición en los cines del país aduciendo: “*ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui*”(ICAIC: 1961) .

Esta disposición desató la polémica. La decisión se justificaba desde los organismos oficiales por las condiciones políticas en la que se encontraba el país: un momento donde se sentía amenazada tanto por fuerzas interiores -sectores sociales opuestos al proceso revolucionario-

como exteriores -la tentativa de invasión en Playa Girón organizada por la CIA y contrarrevolucionarios en 1961-. Aun así, produjo una serie de debates sobre los límites de la expresión en Cuba.

De esta forma, se convirtió en la primera “crisis” de los intelectuales en la Revolución, que culminó con las reuniones en la Biblioteca Nacional en junio de 1961, donde Fidel Castro pronunciaría el conocido discurso de clausura “*Palabras a los Intelectuales*”. Entre los tópicos abordados se encontraban la relación entre el arte y la cultura en la nueva sociedad, llamando a preservarla desde el discurso del arte; también señalaría el lugar de los críticos de la cultura y la intensión instructiva y positiva del profesional que la ejerce; en resumen, en ese discurso señalaría ambiguamente los criterios del arte revolucionario: “*Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada*”. (Castro, 1961).

En esos encuentros se establecieron los lineamientos generales de la política cultural del gobierno revolucionario -vigente hasta 1968-, que se caracterizó, sin embargo, por otorgar relativa autonomía en cuestiones estilísticas y temáticas, dando por sentados el apoyo a la Revolución y el compromiso con ella (Casal, 1971).

Ahora bien, ¿cuáles fueron las resonancias en el campo cinematográfico?

De alguna manera, la discusión en torno a PM también suponía censurar una tendencia y el grupo que lo representaba. La ambigüedad de las “*Palabras a los intelectuales*” suponía un apoyo implícito al cine del ICAIC, en un momento en el cual pugnaban grupos diversos por imponer su hegemonía y PM no fue más que un detonante (García Borrero, 2007).

En este sentido, es interesante el artículo que Tomás Gutiérrez Alea publica en la revista Cine Cubano en este contexto -“*El free cinema y la objetividad*” (1961)- ya que contornea lo que era esperado para este arte:

“La creación artística supone una actitud no imparcial frente a la realidad. (...) es cierto que en los ejemplos más puros del cine espontáneo, el artista no interviene para nada en el desarrollo del acontecimiento real, pero es cierto también que el artista selecciona de ese acontecimiento aquellos aspectos que a su juicio mejor tipifican esa realidad. (...) pero no hay que pensar que el cine espontáneo es el nuevo cine. (...) Sus perspectivas son amplísimas, porque el creciente dominio sobre los medios de expresión abre nuevas posibilidades al lenguaje cinematográfico. (...) pero es sólo un nuevo paso, en una dirección particular, con sus grandes valores y sus grandes peligros” (Gutiérrez Alea, 1961: 282-283)

Sin embargo, lejos de caer maniqueísmos o dogmatismos, Titón a propósito de la cancelación de un cine debate organizado con el film *Primary* (Robert Drew, 1960), argüía:

(...) a mi juicio, la conclusión que puede desprenderse es la que apuntó Massip: que no hay técnica reaccionaria en sí misma, ni un estilo reaccionario en sí mismo, ni un procedimiento reaccionario en sí mismo. Por lo tanto, el conocimiento directo de experiencias ajenas (...) puede ser utilizado como fuente de recursos para la solución de nuestros problemas. (...) De hecho, la película no se pudo discutir porque nosotros 'no debemos bailar al son del enemigo...'. Y es una lástima, porque lo único que se logra (...) es una absoluta falta de posibilidad de desarrollo en los compañeros que deben llegar a descubrir, por sí mismos, a través de la confrontación de sus ideas, cuál es el camino que cada uno debe seguir en la creación artística» «TGA, 1961» (García Borrero, 2007)

Como resultado directo de esa polémica con Alfredo Guevara, Titón renunciaría a su cargo de consejero del ICAIC. Y a finales de ese año *Lunes de Revolución* desaparecía del campo cultural cubano. Al mismo tiempo, el Instituto confirmaba su posición: se nacionalizaban las empresas distribuidoras de películas, se creaba una sección de cine clubes, el departamento de Documentales Didácticos, y se establecía por fin en un edificio propio.

Pero en definitiva, el episodio de PM fue el más difundido dentro de las variadas discusiones que ponían en tensión lo estético y lo político, con gestos contradictorios alrededor de movimientos de reivindicación de la autonomía del arte en un momento donde la política hegemonizaba la dimensión simbólica³ (Sarlo, 1998). Desde la perspectiva de Claudia Gilman, la disputa se condensaba en torno a dos posturas básicas: “*sus extremos, simplificando mucho las posiciones, eran la postulación de un arte más o menos pariente del realismo socialista y, por otro lado, 'el de la gran mayoría de los artistas, la defensa de un arte que no renunciara a las conquistas de la vanguardia'» «Fernández Retamar, 1967» (Gilman, 2003: 193)*

Finalmente, la línea modernizante y defensora del principio de la autonomía del arte logró establecer la validez de su canon, con la ayuda del Che en el artículo antes citado, “*El socialismo y el hombre en Cuba*” (1965). Durante un tiempo, Cuba se convirtió en la tierra prometida de los intelectuales, tanto por la concreción de un proyecto de justicia social como por la institucionalización de espacios abiertos al arte.

3. El '68 cubano. Entre la vanguardia y el desencanto

Para la historiografía clásica cubana, los años sesenta del Siglo XX representan “la década prodigiosa” del cine cubano. Los años que comprenden entre 1962 a 1971 fueron excepcionales para la cultura cubana –y latinoamericana en general-. Sobre todo, fue una etapa de aprendizaje, experimentación formal y proyección internacional. Fruto de ello, en 1968 alcanzaba lo que muchos consideraron su madurez expresiva y la consolidación de las bases artísticas de todo un movimiento que ocuparía posiciones de vanguardia (Ortega, 2008).

Concretamente, los años de 1962-1963 serían de *transición* hacia esa madurez. Cuba acababa de salir de la “crisis de los misiles” y había sido recién expulsada de la OEA -con el consiguiente bloqueo económico por parte de los Estados Unidos-. En el plano interno, salía de una crisis que había concluido con la destitución de Aníbal Escalante –acusado de generar ‘microfacciones’ dentro del partido Comunista Cubano-, el cual sería reemplazado por Osvaldo Dorticós. Estas nuevas circunstancias políticas generarían tensiones inéditas en el campo cultural cubano.

Tal como señalamos, luego del episodio de *P.M.* el ICAIC había incrementado su predominio dentro del campo cultural, pero lo específico de ese interregno sería haber logrado alcanzar un lugar de prestigio intelectual, a través del intercambio con figuras internacionales que enriquecerían las discusiones acerca de qué se entendería por “cine moderno” v.g. Armand Gatti, Kart Maetzing, Mijail Kalatozov, Agnès Varda, que realizaría *Saludos, cubanos!* (1963); *Ellas* (1964), del danés Theodor Christensen, entre otros.

Ese prestigio también se lograría gracias a una política consecuente con la calidad cinematográfica. La empresa de crear un cine nacional, formar cineastas revolucionarios y reeducar el gusto medio también suponía *descolonizar* las salas de cine y remover las estructuras comerciales. A partir de ahora se terminaba con la práctica discriminatoria de reservar las salas de tercera para las películas latinoamericanas y se comienza a proyectar películas de todas partes del mundo en forma proporcional a la producción de cada país, evitando la preponderancia de una cinematografía sobre otra. El criterio de exhibición no partía de razones extrartísticas -éxito de taquilla, sistema de estrellas- sino, de su calidad (Del Valle, 2009).

Como contrapartida, se generarían desencuentros con los sectores más ortodoxos. Concretamente, Blas Roca objetaría la programación del ICAIC a propósito de la exhibición de los filmes *La dolce vita*, *Accatone*, *El ángel exterminador* y *Alias Gardelito*, porque contenían “*ideas e incitaciones contra la revolución, contra los objetivos y los ideales de la revolución*

(...) cuando *nuestro pueblo vive un momento de su historia que reclama la contribución de su heroísmo, de su laboriosidad, de su ingenio, de su esfuerzo, de su espíritu de sacrificio.* (...) No eran *los Accatones ni los Gardelitos modelos para nuestra juventud*” «*Blas Roca, 1963*» (Del Valle, 2009: 18).

Estas discusiones quedarían latentes durante todo el período y serían atenuadas mientras la política internacional y las circunstancias internas lo permitieron...

A pesar de estas rivalidades, la *transición* rápidamente sería superada. Una de las figuras que daría nuevo aliento al documental cubano sería Santiago Álvarez, quien estaba a cargo la dirección del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.

Como habíamos descripto, el noticiario surgió junto con los primeros pasos del Instituto. Había surgido con un objetivo claramente político: intentar contrarrestar las crónicas de informativos como *El Nacional* o *El Noticiero América* que emitían con un tono no exactamente revolucionario. Si bien en un inicio se pronuncia por una estructura convencional – descripción con voz *over-* muy pronto comienza a producir información de una manera nada convencional.

Anteriormente habíamos apuntado que debido a las restricciones de películas, el noticiario debió elegir generar notas menos coyunturales y reemplazarlas por ediciones monográficas. Por otro lado, dada la escasez y las dificultades de acceso al material debió optar por la recuperación de materiales heteróclitos como v.g. archivos de otros noticieros, fotos de prensa, programas televisivos o películas de Hollywood (Paranaguá, 2003). En este sentido, gracias a la eficacia artística de Santiago Álvarez, esa particular forma de periodismo cinematográfico se convirtió en una obra técnica, artística y política de vanguardia⁴.

El rasgo distintivo de sus documentales estaría marcado por una particular forma de convergencia de sus saberes previos: tipógrafo, archivista de música, productor de radio. Gracias a ellos, el cineasta innovaría el uso el montaje visual y sonoro, utilizando la disociación de imagen y sonido para obtener una fusión superior de la música; así como con una excepcional capacidad de sintetizar mensajes por medio de fotogramas provenientes de esas fuentes diversas.

Gracias a ello también, a su obra se la asocia a Dziga Vertov: el *cine ojo* incitaba a la utilización de todos los medios de montajes posibles, a la disociación del orden temporal y a generar un cine que se intensifique a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción. Sin embargo, Santiago Álvarez reconocería que “*cualquier semejanza es pura coincidencia.* (...) *ya había rodado la mitad de mis películas cuando fui a ver las de Vertov por*

primera vez” (Aray, 1983: 41). En consecuencia, su cine no derivaría sólo del montaje de choque sino también del *collage* (Paranaguá, 2003).

Indudablemente, en el *Noticiero* produjo una ruptura en la forma de presentar las noticias, en él ya no se seguirían los principios de transparencia y homogeneidad narrativa. Así, v.g. *Now!* (1965) en escasos minutos logra plantear el problema del racismo en su total violencia sin recurrir a una narración omnisciente ni lineal. Los cinco minutos de documental se introducirían con la canción hebrea Hava Nagila y “*fotos de todas partes. Personajes: Negros y policías norteamericanos*”. Luego, la canción de Lena Horne –convertida en un himno de la lucha de los afroamericanos- sería la clave rítmica que articule el montaje y que daría a su vez, pleno sentido a las imágenes, provenientes de material de archivo -v.g. una tapa de la revista Life con una foto del funeral de Martin Luther King- que se utilizarían en conjunto a un trabajo de fotoanimación, así como con incisivos énfasis o zoom in en las fotos. Debido a esta particular estructura, a este documental se le atribuyó ser el antecedente directo del video clip. No obstante, definirlo por sus características formales sería quitarle el sentido claramente político, de choque, de interpelación a la acción violenta que contiene su último fotograma: ¡Ahora! es el momento de tomar las armas... (Zylberman, 2008).

Este vertiginoso proceso creativo también puede rastrearse en su ingente y heteróclita producción del período: 1962, *Nota sobre la muerte de Benny Moré*. 1963, *Ciclón*. 1964, *Primeros juegos deportivos militares y Vía libre a la zafra del '64*. 1965, *Cuba, 2 de enero; Pedales sobre Cuba; y Solidaridad Cuba y Vietnam*. 1966, *Abril de Girón; Año 7; Cerro Pelado; Ocho años de revolución y Segunda declaración de La Habana*. En 1967 *Hanoi, martes 13; Golpeando en la selva; Hasta la victoria siempre; La escalada del chantaje y La guerra olvidada*. 1968 *Amarrando el cordón y L.B.J.* 1969 *79 primaveras y Despegue a las 18:00*. Finalmente, en 1970 realiza los documentales *Once x cero, El sueño del pongo, Yanapanakuna y Piedra sobre piedra*.

Sin embargo, el fenómeno de la escuela documental cubana surgida en esa década no se limitaba a la figura del “cronista del tercer mundo”. La riqueza temática y artística se podía apreciar en obras de muchos realizadores como: “*Historias de una batalla*” y “*Cuentos de Alhambra*” (1962) de Manuel Octavio Gómez, “*Colina Lenin*” (1962) de Alberto Roldán, *Nuestra olimpiada en La Habana* (1968) e “*Historia de un ballet*” (1962) -el primer documental que ganara la Paloma de Oro en Leipzig- de José Massip, *Variaciones* (1962), de Humberto Solás y Héctor Veitía; *El parque* (1963) de Fernando Villaverde; *Gente de Moscú* (1963) de Roberto Fandiño; *Nosotros, la música* (1964) y *Los hombres del renté* (1965) de Rogelio País; *Sobre Luis Gómez* (1965), *Abakuá* (1963), *El Barroco cubano* (1963) de Bernabé

Hernandez; *Vaqueros del Cauto* (1965) y *El ring* (1966), de Oscar Valdéz; *Hombres del cañaverl* (1965) de Pastor Vega; *La muerte de Joe J. Jones* (1965) de Sergio Giral; *Por primera vez* (1967) y *Acerca de un personaje que algunos llaman lázaro y otros llaman Babalú* (1968) de Octavio Cortázar; *Guanabacoa: crónica de una familia* (1966) *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968) e *Isla del tesoro* (1969) de Sara Gómez; *Hombres de mal tiempo* (1968) de Alejandro Saderman; *En un barrio viejo* (1963), *Ociel del Toa* (1965) y *Coffea Arabiga* (1968) de Nicolás Guillén Landrián; entre muchos otros –recomiendo la lectura de García Borrero (2007) que contiene un “índice de películas cubanas de la A a la Z”-.

Ahora bien, particularmente, Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián, y Octavio Cortázar fueron considerados junto con Santiago Álvarez, la avanzada de este grupo de documentalistas (Ortega, 2008).

Resulta necesario aquí retomar las derivas del ICAIC. Habíamos indicado que se había creado un área de documentales de divulgación -luego reunidos como científico-populares—, los cuales ponían el acento en el análisis didáctico de fenómenos específicos relacionados con la producción, la salud pública, la educación, etc. Esta área, en conjunto con *Enciclopedia Popular* y el *Noticiero* constituiría la escuela-práctica para los jóvenes cineastas.

Además, con la creación de este Departamento comenzó a funcionar un Cine-Móvil. Al mismo tiempo, “a las proyecciones de las Unidades de Cine-Móvil se les había unido un programa de exhibiciones especializadas sobre la historia y el desarrollo del cine, ofrecido por la también recién creada Cinemateca de Cuba, en todas las capitales de provincia, incluyendo Isla de Pinos”(Del valle, 2009: 10). Con ello el ICAIC pretendía llevar el cine a todas las zonas del país con el objetivo de reducir las diferencias entre el campo y la ciudad como parte del plan dispuesto por la revolución.

Así, desde abril de 1962, durante veinticinco días al mes el público accedía gratuitamente y conocía el cine “por primera vez” a través del Noticiero ICAIC Latinoamericano, largometrajes de ficción y documentales didácticos (Del Valle, 2009).

En ese contexto, Octavio Cortázar realizaría un documental que se convertiría en un clásico al dejar registrados en celuloide, los rostros excitados por el hallazgo de la magia del cine. Así, “*Por primera vez*” (1967) es un documental que pone énfasis en el intercambio con los habitantes de “Los mulos” -una aldea en las montañas de Baracoa- acerca de lo que significaba el cine para ellos, donde registrará los niños y adultos disfrutando del cine con el clásico “*Tiempos modernos*”. En definitiva, a través de una modalidad interactiva de documental, logró

captar esta interesante experiencia en la isla, por la que además fue premiado en el Festival de Leipzig del mismo año.

Pero Octavio no trascendería sólo por este film. Había entrado al Instituto como asistente de producción y luego, entre 1963 a 1967 consigue estudiar dirección cinematográfica en la Universidad Carolina de Praga. A su regreso es nombrado director de documentales y hacia finales de 1960, había organizado y dirigido la *Enciclopedia Popular* (1961-1963), una serie de cortometrajes compuestos por breves notas didácticas con las que se inicia en la realización (Daicich, 2004). Después de realizar “*Por primera vez*”, realizaría un clásico del documental antropológico latinoamericano: “*Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú*” (1969) un análisis del sincretismo religioso entre las versiones católica y yoruba de un santo llamado San Lázaro/Babalú. También realizaría “*Al sur del Maniadero*” (1970) y “*En un fin de curso*” (1971). Sin embargo, carecemos de acceso a estas fuentes, por lo cual preferimos dejar abierta aquí esta arqueología...

Dentro de ese grupo de avanzada, Sara Gómez también había sido una de las jóvenes cineastas que se formarían dentro de ICAIC. Luego de estudiar música durante seis años en el Conservatorio de La Habana, ejerció el periodismo en un periódico estudiantil (*Mella*) y en el semanario *Hoy, domingo*. En 1961 ingresaría al Instituto como asistente de dirección. Colaboró en los documentales *Salut les Cubains!* (1963) de Agnès Varda, “*Cumbite*” (1964) de Tomás Gutiérrez Alea, y “*El robo*” (1963) de Jorge Fraga, al tiempo que realizaba para la serie «Enciclopedia Popular» algunas notas didácticas, entre éstas *Plaza vieja* (1962) – expone las transformaciones socio-urbanas representadas alrededor de esa “Plaza vieja”-, *Fábrica de tacacos* (1962) *Solar habanero* (1962) e *Historia de la piratería* (1963).

Sarita, además de ser la primera realizadora mujer –y negra- de la isla, es quien introduce el cine antropológico en la filmografía cubana. Marcaría el precedente de explorar los temas de la marginalidad, el racismo y la inclusión social de las mujeres; así como en emplear los métodos del cine-encuesta que Theodor Christensen había enseñado en el ciclo de conferencias sobre el “*arte como extensión de la realidad*” en su estadía en el país (Sánchez González, 2010).

En 1964 filmaría “*Iré a Santiago*” inspirado en el poema de Federico García Lorca, donde ya se percibía los comienzos de su experimentación. Allí, el énfasis estaría puesto en los sujetos y sus historias, más que en el encuadre. Filmaría luego *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966)- un documental autoreflexivo sobre las aspiraciones y frustraciones de una familia negra-. Y en 1967, “*Y tenemos sabor*”, un film didáctico sobre los instrumentos creados en la

isla, que en sus manos se convierte en un formidable documental de modalidad interactiva donde se evidencia el sentido cubano de la cultura popular.

Posteriormente, filmaría tres documentales en la Isla de Pinos -hoy Isla de la Juventud-: En *la otra isla* (1967), *Una isla para Manuel* (1968) y *La Isla del Tesoro* (1969). En ellos prevalece el interés por aquellos sujetos ‘desviados’ que en nombre de la creación del “Hombre nuevo”, se los había enviado a esa ‘otra isla’ para realizar un trabajo de reeducación. Lo interesante, es que Sarita no adoptaría el punto de vista dominante sino que daría la palabra a los implicados y lograría un enfoque *con* las personas filmadas. Producto de ello, sus films pasarían a ser un *testimonio* de un proceso de análisis etnográfico –de modalidad interactiva-, más que un fundamento moral al que se debiera aspirar.

En este sentido, *“a diferencia de Santiago Álvarez y el grueso de los documentalistas del momento, que más bien transformaban la cámara en una perpetua afirmación, en consonancia con la euforia plural del instante, Sara hizo de su documentalística todo un vehículo para insertar el beneficio de la duda en las discusiones de entonces, con esa soltura y libertad que cualquier intelectual necesita para expresar sus propias contradicciones en la vida, sin que intervengan sobre él los diversos mecanismos de poderes (políticos, culturales, sexuales, etc.). (...) en el fondo, la gran obsesión de Sara nunca fue cinematográfica; su verdadera obsesión aún es la condición ética, y sus preguntas todas giran alrededor del papel que ésta debía desempeñar dentro de la nueva sociedad”* (García Borrero, 2003: 181- 185)

Comprometida con la revolución en todos sus aspectos, realizaría una encuesta documental sobre la condición de las mujeres cubanas: *Mi aporte* (1969), pero por no cuadrar con los parámetros vigentes sería “archivado” - eufemismo para las películas prohibidas-. Realizaría luego *Poder local, poder popular* (1970) y en 1971 *De bateyes*, otro de sus film ‘archivados’ – también borrados de su filmografía-. En 1972 presentaría su único film de ficción *“De cierta manera”*, y dos años después fallecería a pesar de su corta edad.

A través de su filmografía dejaría *“uno de los enfoques más agudos de las contradicciones de la sociedad cubana en esos años de transformación (que) se debieron a cineastas menos apremiados por las circunstancias”* (Paranaguá, 2003: 47).

Por su pretensión herética y su vocación modernista, el cine de Sarita se emparentaría al de Nicolás Guillén Landrián. Sin embargo, dentro de esta nueva generación de realizadores, sólo él sería sido considerado un “paria” dentro de la revolución:

“Imagínate tú que a los festivales internacionales que fueron mis filmes no asistí nunca porque no había conciencia en la dirección del ICAIC de que yo pudiese representar al cine cubano, ya que alguien se había atrevido a calificar —parece ser— mi cine como el cine de un afrancesado. Esto sucedió con ‘En un barrio viejo’ y todos los responsables temerosos asintieron. ‘En un barrio viejo’ tiene una mención en Cracovia, Polonia, una mención del jurado, y el premio a la ópera prima en Tours, Francia. Así malcomencé y malterminé en la Industria de Cine Cubano. Por haber sido sometido a esto, pienso del ostracismo lo peor” «Nicolás Guillén Landrián» (Zayas, 2013).

Entonces, ¿en qué radicaría su disruptividad?

El sobrino del poeta, después de haber realizado estudios de pintura y tener una sus primeras experiencias como realizador en su natal Camagüey (periodo del cual data una película que se considera perdida), había entrado al ICAIC en 1962 como asistente de producción —asistiendo v.g. a Manuel Octavio Gómez en la dirección de *Historia de una batalla* (1962)-. Al igual que todos los realizadores que se formaban como documentalistas, había sido discípulo de Joris Ivens, Theodore Christensen y de Tomás Gutiérrez Alea, hasta ser designado para dirigir sus propias obras.

Había realizado sus primeros pasos bajo la tutoría de Santiago Álvarez. Su primer documental como director fue parte del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, y se titula *Un festival* (1963) — que resume la celebración de los primeros Juegos Universitarios Latinoamericanos en La Habana-. En el mismo 1963, también como parte del Noticiero, realizaría *En un barrio viejo*, y en 1965 “*Los del Baile*” (Reyes, 2008). Luego, entre 1965 y 1966 se traslada hacia zonas remotas del Oriente cubano, donde realizaría lo que se conoce como la “Trilogía de Gran Tierra”: *Ociel del Toa* (1965), y en 1966 “*Reportaje*” y “*Retornar a Baracoa*”. Una característica común de estos documentales será que la cámara, el montaje y la banda sonora dejan de ser usados objetivamente para ser herramientas de una subjetividad que explora la realidad mediante sensaciones (Sánchez González, 2010). Las técnicas empleadas son cercanos al *free cinema* y al *cine directo*, también se observan procedimientos experimentales de la *nouvelle vague* v.g. los actores miran a la cámara, las imágenes se ralentizan y se disocian de la banda sonora. Por otro lado, en *Retornar a Baracoa* se insertan fotos fijas, fotoanimación e intertítulos, recursos que en adelante usaría de una manera exquisita. Como consecuencia, sus documentales tomarían distancia de la modalidad expositiva predominante y se acercaría a los modos de representación interactivos o de observación.

Asimismo, resulta interesante el tratamiento antropológico del sujeto popular. Los films se detienen en las personas en sus acciones cotidianas, utilizando una cámara contemplativa que

nos acerca a la singularidad de los personajes populares. Lejos de exaltar el cambio histórico como desenlace inevitable de la toma del poder del Estado por fuerzas socialistas, sus documentales por el contrario, advierten cómo los símbolos de la revolución se instalan en el imaginario social, conviviendo como *una* alternativa disponible dentro del sistema de creencias, v.g. en *Ociel del Toa* los intertítulos comentan: “*La muchacha que vende refrescos en el kiosco de la plenaria quiere ser joven comunista... /pero va a la iglesia con la tía/pero va a la iglesia/iglesia protestante del río Toa*”. También “*En un barrio viejo*” se registra una fiesta religiosa negra donde se hibridaban las fotos de Fidel, Camilo, banderitas cubanas y ofrendas a los Orishas.

Por *Ociel del Toa* obtendría la Espiga de Oro al mejor documental en la XI edición del Festival de Valladolid. Sin embargo, luego de obtener este premio, fue acusado de desviación ideológica y enviado a trabajar a una granja avícola en la Isla de Pinos.

De regreso al ICAIC le recomendaron realizar un documental didáctico sobre el cultivo del café. El Instituto solía asumir la producción de determinados films de corte científico- popular que se proponían informar, en apoyo a alguna campaña de producción o de salud. En este caso, se lo encargaba para nuclear el entusiasmo popular alrededor de un objetivo, sembrar miles de hectáreas de café para un plan que se llamó Cordón de La Habana.

Ese encargo, en sus manos, se convirtió en una impecable obra de experimentación. Efectivamente, es un documental didáctico: se insertan citas de literatura científica y terminología técnica e ilustración del tema por la imagen, con propósitos pedagógicos. Pero a la vez, es un constante juego de experimentación con el lenguaje cinematográfico, de burla, ironía y provocación. Utiliza materiales de archivo, textos, fotos fijas, poemas en off, filmaciones con cámara en mano, entrevistas, acompañados de un montaje sonoro - saturado de capas dispares, efectos superpuestos que dinamizan o disocian el referente de las imágenes-. Una de las osadías asociadas a este diseño sonoro fue la introducción la canción “*The fool on the hill*” de Los Beatles en un momento en que era considerada música imperialista. También hay quienes piensan que *Coffea Arábica* quedó «archivado», porque el montaje sugeriría que el loco de la colina era Fidel Castro (Paranaguá, 2003).

Por este uso del montaje sonoro a Guillén Landrián se lo asocia a Santiago Álvarez. No obstante, lo que los distancia es que todos los cortos de Álvarez son «políticamente correctos», mientras que los de Nicolás eran una provocación *dentro* de la revolución. Respecto de ello sugiere Paranaguá:

“Cuando al final surge el nombre de la serie, «Documentales científico-populares», parece una última ironía. La analogía sugerida por el montaje entre la función instrumental atribuida al cine y a la propaganda política, reúne en un mismo cuestionamiento el discurso didáctico y el discurso oficial. Al provocar una auténtica implosión del didactismo cinematográfico que sirve de coartada al ICAIC, *Coffea Arábica* alcanza a la ideología en su pretensión a regir todo y cualquier discurso o expresión. Si Cuba es la perla de las Antillas, *Coffea Arábica* es la perla del cine cubano” (Paranaguá, 2003: 318).

Otro ensayo “pop” fue *Desde La Habana ¡1969! Recordar (1969)*, que es mucho más que un documental de efeméride. Otra vez el aire de “*agit prop*”, con antológicas secuencias que lanzan ideas, recuerdan personajes heroicos –Che, Camilo Cienfuegos, Antonio Mella, etc.-; con autoreferencialidad cinéfila –se presentan la introducción de “*Memorias del subdesarrollo*” con el fondo musical de Pello el Afrokán-, y una vez más la osadía de usar como banda sonora a Los Beatles y provocar junto a ellos: «*todo el mundo tiene algo que esconder menos yo y mi mono*». Y hacia el final, una singularidad: tras el obligatorio FIN, incluir la queja PERO NO ES EL FIN; desafiando de alguna manera la construcción lineal del relato tradicional (Reyes, 2008).

Su último film en este período será *Taller de Línea y 18 (1971)*. El eje del documental será el proceso de fabricación de autobuses para campesinos y las discusiones de los obreros en las asambleas sindicales. Si bien dista de tener la dinámica de los dos anteriores, logra captar esa particular atmósfera productiva haciendo uso de una variedad de recursos expresión cinematográfica: usar de referente de la voz *over* a un megáfono público –disociándose y evidenciando la voz autoridad-, ó utilizar entrevistas, la cámara en mano, yuxtaponer el sonido del taller con los martillazos y las voces de los obreros –en ese film utilizaría veinticinco pistas de sonido, lo cual significaba un reto para la época-.

Posteriormente, filmaría tres documentales en 1972 y luego, le rescindirían el contrato en ICAIC. Las razones de su salida permanecerían en el misterio, algunos lo atribuyen a sus insolencias, otros a problemas políticos ó a su desequilibrio mental (Sánchez González, 2010). Sin dudas, con su irreverencia, logró romper con los parámetros estéticos y políticos esperados en este oficio.

Recapitemos. Dentro de las producciones de este grupo de vanguardia de ICAIC⁵, hagamos un corte trasversal en 1968 y hallamos: *Coffea Arábica*, *L.B.J.* (L., por Luther King, B. y J.,

por los dos Kennedy), *Una isla para Manuel y Acerca de un personaje que algunos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú*. Nos encontramos con una producción documental que había llegado a un punto de consolidación y de madurez expresiva (Ortega, 2008).

Lo interesante es que 1968 también sería un punto de llegada del “Nuevo Cine Independiente Latinoamericano”.

Un año antes, se realizaba el “*Primer encuentro de cineastas Latinoamericanos*” realizado Viña del Mar, Chile⁶. En ese encuentro, se reunieron varones y mujeres cineastas de los países latinoamericanos que convergieron con el objetivo de trazar estrategias de realización cinematográfica en la región “*que contribuyan al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha (...) con línea de defensa y respuesta combativa frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradores antinacionales en el plano político cultural*” (Comité de cineastas, 1974). Como resultado se creaba el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, que se proponía establecer un circuito de confluencia de las producciones latinoamericanas en una “Semana de Cine Latinoamericano”, y que sería, además, una plataforma para la exhibición en los festivales internacionales de Cannes, Pessaro, San Sebastián, Moscú, Montreal, Venecia, Columbianum, Berlín, San Francisco y Acapulco.

En efecto, en Septiembre de 1968 se realizaría en Mérida la “I Muestra de cine documental Latinoamericano”, donde los cineastas convergerían en sus búsquedas:

“(...) colocando unos el acento en la diversidad de las soluciones (aunque admitiendo la unidad de las preocupaciones fundamentales y de los métodos), otros insistiendo más acertadamente en la predominante identidad común del cine documental latinoamericano por exigencia absoluta de la realidad, y otros extremando el compromiso del cineasta hacia nuevas formas de lucha, donde el ‘documento’ se precise como verdadero libelo acusatorio, todos los asistentes a Mérida estuvieron de acuerdo en la existencia de un cine nuevo, cine que se debe a la realidad, y que por ello escoge como forma fundamental o predominante, el documental”. (Capriles, 1968)

En este sentido, la Muestra de Mérida se convertiría, junto a otros eventos como los Festivales y Encuentros de Viña del Mar (1969), en espacios de fortalecimiento de la conciencia regional, donde se delinearían las derivas esperadas para el cine.

Resulta significativo que alrededor de 1968 se habían escrito varios manifiestos que desembocaban en una voluntad común: *Cine y subdesarrollo* (1962) de Fernando Birri, *La estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, *Por un cine imperfecto* (1969) de Julio García Espinosa, la noción de “*Cine*

como arma de combate” de Jorge Sanjinés, y la proposición del cine como “*registro de la nación socialista*”, de Miguel Littin (Piedras, 2009). Lo distintivo de estos documentos fue la apelación a un cine que tuviera conciencia del subdesarrollo y responsabilidad intelectual con la realidad social, lo cual debía derivar en filmes que articularían el quehacer estético con el compromiso ideológico.

Arte y compromiso serían las palabras que resumían esa singular coyuntura (con ellas también Santiago Álvarez invitaría a los artistas a auto-violentarse contra las estructuras que condiciona(b)an el subdesarrollo del Tercer Mundo). De esta forma, en el centro de canon del cine del '68 se encontraba la interpelación al espectador desde una cinematografía de denuncia y acusación, desde un cine-acción de combate por la justicia social.

Así, v.g. otro cineasta cubano, Juan García Espinosa, apelaría a un cine no fuera mero artefacto artístico sino un *cine imperfecto* realizado en el Tercer Mundo, que bregaría por la liberación, la des- alienación, la democratización de la cultura y que provocaría una revolución estética, narrativa y ética:

“El cineasta (...) debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo” (García Espinosa, 1969: 9)

Una de las consecuencias derivadas de esta nueva concepción fue la hibridación entre los registros ficción y documental. Tal como afirmaba Oswaldo Capriles (1968) -a propósito de la muestra en Mérida- el documental se convertía en el criterio común y el cine se liberaba a la vez de la narración cinematográfica tradicional o clásica.

Es interesante en este sentido, v.g. cómo *Memorias del Subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968) a través de la visión subjetiva de Sergio -el protagonista de la novela- se introducen documentos directos, partes de noticieros, filmaciones en la calle, grabaciones de discursos, fotografías (Tomás Gutiérrez Alea también habría exponer sus concepciones sobre cine en “*Dialéctica del espectador*” -1982-, donde planteaba necesario que “*la obra misma sea portadora de aquellas premisas que pueden llevar al espectador hacia una determinación de la realidad, es decir,*

que lo lance al camino de la verdad hacia lo que puede llamarse una toma de conciencia dialéctica sobre la realidad” (Gutiérrez Alea, 1982: 50).

El énfasis había cambiado. La pregunta sobre el arte ahora se formulaba en términos políticos: “*cómo hacer actos con imágenes*”, ésa sería la cuestión. Todo arte debía ser performativo.

De aquí que podamos comprender cómo Guillén Landrián se convertiría en un a-normal... quizás por exponer las fisuras entre vanguardia artística y vanguardia política sus interrogantes no cabían dentro de los “*marcos definitorios de afirmación ideológica y política que la Muestra de Mérida fijara para el documental Latinoamericano*” (Ortega, 2008). Quizás también por eso Sarita, con sus documentales en primera persona -opuestos a la lógica brechtiana del distanciamiento para la toma de conciencia- sufriría cierto relegamiento dentro de ese espacio.

Ahora bien, cuando la línea que separa lo documental de lo ficcional comienza a ser difusa, cuando los códigos ordenadores que rigen el lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas comienzan a ser cuestionados y aparecen nuevas palabras que designan nuevos objetos –necesitamos crear nuevos conceptos, como el de *cine político y social* -, es que estamos en presencia de lo que Michel Foucault denominaría una *mutación*.

De inmediato, se desprende la pregunta arqueológica: “*¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?*” (Foucault, [1969] 2010: 41). De lo que se trata es encontrar su singular emergencia, advertiría Foucault.

Es que los “*años ‘68*” marcarían de manera violenta el imaginario colectivo mundial: fue el año del «Mayo francés», de la «Primavera de Praga», de la matanza de la Plaza de las Tres Culturas en México, de los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy en los Estados Unidos, del recrudecimiento del conflicto de Vietnam, y como consecuencia, la emergencia de un movimiento pacifista que manifestaba a ritmo de rock sus deseos de “hacer el amor y no la guerra” (García Borrero, 2008).

El ’68 simbolizaba el nuevo ‘despertar de los pueblos’. Un rasgo común de estos nuevos movimientos fue el claro carácter generacional – los jóvenes, estudiantes entraban al centro de la escena- y un marcado activismo desde la “nueva izquierda” (Sommier, 2008). En este sentido, las violentas represiones ponían al descubierto la respuesta burguesa a esa nueva

conciencia que ponía en tensión las secuencias, las lógicas e interpretaciones de la historia, en un contexto internacional que favorecía la temática de la ruptura y la rebelión de los más débiles.

El hito del “Mayo francés” visto a través de los ojos de Nicolás Casullo contorneaba muy bien el espíritu de esas luchas:

“(…) el ’68 pretendió cambiar las cosas que yacían detrás de los fárragos discursivos de los poderes, poniendo nuevamente al hombre concreto, acosado, al hombre valor, al viejo sujeto histórico sobre una tierra donde lo veía humillado. Pero actuó sin embargo desde una episteme de época, desde una radiación de las nuevas vanguardias indagadoras de la realidad y sus relaciones, a partir de las cuales arrebató las circunstancias de un sistema (...)” (Casullo, 1998: 27)

Y el cine también formaría parte de esos nuevos textos que circularían poniendo(se) en cuestión los tópicos hegemónicos.

El festival de Cannes sería interrumpido luego de las proyecciones de Godard, François Truffaut, Polanski - entre otros- en solidaridad al movimiento estudiantil y obrero del Mayo francés. Luego, la IV *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro en 1968 también fue prueba esa nueva urgencia reclamada al cine: *“el 68 detonaría en Europa la explosión del cine urgente, militante, arrojando a los cineastas a las calles y a las fábricas y convirtiendo sus cámaras en armas e instrumentos de documentación de la efímera revolución en marcha”* (Ortega, 2008: 78). Lo que es más, el movimiento estudiantil italiano llamaría a la acción y boicotearía al festival, llegando a tildar a los cineastas latinoamericanos de “demagogos” -cuando éstos habían transitado ya buena parte de ese camino-.

En definitiva, el cine del ’68 sería parte del cenit de esa vocación para la acción. Sin embargo, recurrir sólo a este plano en la explicación implica el riesgo de caer en una respuesta etnocéntrica. Entonces, la pregunta que surge aquí es: ¿hubo un ’68 latinoamericano?

Sin dudas ciertos rasgos de identidad habían alcanzado una dimensión global, existía cierta tradición intelectual compartida, existía un circuito internacional donde compartir saberes, la revuelta del ’68 podía verse por televisión... Casullo diría que su “*’68 argentino*” fueron las jornadas del 25 de mayo de 1973, con la efervescencia de la asunción de Cámpora, y la noche donde se dejaban libres a sus compañeros presos políticos.

Pero en Cuba, paradójicamente, mientras sus símbolos formaban parte de las jornadas de lucha mundiales y a pesar de ser la esperanza de cuantos creían en la creación de una nueva sociedad

“con rostro humano”; en agosto de 1968, manifestaría su apoyo a la entrada de los tanques soviéticos en Checoslovaquia, aun reconociendo que la actuación violaba el derecho internacional y la soberanía del país.

Ese escenario se complicará mucho más cuando en octubre de aquel año Heberto Padilla obtendría el premio de poesía de la UNEAC «Julián del Casal» con *Fuera del juego*, y Antón Arrufat el de teatro con *Los siete contra Tebas*. Ambos serían publicados por la UNEAC al mes siguiente, pero con un prólogo donde se les considera “ideológicamente contrarios a nuestra Revolución” (García Borrero, 2008).

Pero el hecho no quedaba ahí. Luego, una publicación bajo el seudónimo de “Leopoldo Ávila” (que sería atribuido a Luis Pavón ó a Jose Antonio Portuondo, ambos de posiciones ortodoxas) en el órgano oficial de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, la revista Verde Olivo, enjuiciaba duramente a Padilla, Arrufat, Cabrera Infante (quien había decidido romper con la revolución, y del cual Padilla había hecho publicaciones a favor en el *Caimán Barbudo*), a Virgilio Piñeira, René Ariza y Rodríguez Feo. En esos artículos se criticaban ciertas tendencias generales en la literatura y la crítica pos revolucionaria centrada en las concepciones del Socialismo y el Hombre del Che Guevara.

Como su resultado, tras estas publicaciones, el campo intelectual cubano pareció quedar simétricamente dividido en dos: «dogmáticos» y «liberales».

En ese contexto, es significativo que el ICAIC parecía ofrecer una alternativa a esa diada. Lo que es más “*el grueso de estos debates sostenidos en la esfera pública sirvió para afianzar la imagen de un ICAIC que al tiempo que pregonaba fidelidad absoluta al proyecto socialista, también velaba con igual celo por el respeto a la complejidad artística, lo que propició que hacia finales de los ‘60 se lograran las que hoy todavía muchos consideran las mejores películas del cine cubano*” (García Borrero, 2008: 13).

De todas formas, como indicaría García Borrero, el '68 marcaría un primer quiebre. Por ello es necesario hablar de un cine cubano post-'68, ya que a partir de allí hubo películas que se dejaron de hacer porque algunos cineastas decidían distanciarse del proceso, o porque las circunstancias aconsejaban no seguir hurgando en la introspección insinuada por *Memorias del subdesarrollo*.

Sin dudas, en 1968 el escenario cubano se había modificado. Las prioridades del proceso revolucionario comenzaban a cambiar. La difícil situación económica del país y el propósito de

enfrentar al subdesarrollo condujeron a reencauzar las fuerzas hacia un esfuerzo voluntarista por la profundización del proceso revolucionario, que llevaría a ese acercamiento y apoyo a las decisiones políticas soviéticas. Sin embargo, Cuba no entraría aún al Bloque Soviético.

El año 1969 se llamaría “*El año del esfuerzo decisivo*”, en alusión al objetivo de alcanzar en el próximo año una zafra de 10 millones de toneladas de caña de azúcar que permitirían garantizar el poder de compra internacional del país - aquí la voluntad revolucionaria empezaría a ser medida, no por una capacidad cultural autónoma, sino por el heroísmo en virtud de una acción planificada desde el Estado-. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos y de prácticamente paralizar al resto de las industrias del país, no se logró conseguir la meta planificada, produciendo poco más de 8 millones de toneladas. Sometida al bloqueo económico imperialista y necesitada de un mercado estable para sus productos, Cuba tuvo que definir radicalmente sus alianzas, lo cual la vincularía directamente a la URSS.

Como consecuencia, en 1971, se abriría un nuevo capítulo en la historia cubana. El 20 de marzo sería encarcelado Padilla por las fuerzas de la revolución; el Partido Comunista clausuraría Pensamiento Crítico –una creativa publicación de teoría marxista– y el “Congreso Nacional de Educación y Cultura” imponía un código de moral comunista-conservadora: *el realismo socialista*.

En palabras de Ambrosio Fornet:

“Si tuviera que resumir en dos palabras lo ocurrido, diría que en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural. Era una clara situación de antes y después: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía —aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió la de los úkases: una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (...)” (Fornet, 2007: 15- 16)

Así, estos *acontecimientos* marcarían el fin de una etapa -cuyos trazos venían siendo esbozados desde 1968- y el comienzo de un período nefasto, el “Quinquenio Gris”.

(...) - Final abierto –

En el epígrafe de nuestro trabajo, Chris Marker nos señalaba con un tono de derrota el fin de un período donde la revolución se convirtió en el significante de la acción. Y con ello, del cierre de una etapa de este “nuevo cine”, el *cine social y político*.

A lo largo de estas páginas ensayamos una arqueología de una cinematografía que pretendió “nacer revolucionaria”. Intentamos hacer *historia efectiva* de ese proyecto, tratando de desplegar las contradicciones y avatares de su construcción, así como su posterior confluencia en un proyecto Latinoamericano común. Expusimos cómo en ese ‘68 se construía un canon cuyo centro suponía no una autorregulación por criterios propios del arte, sino de una estética que dejaba paso al compromiso con la acción.

Por último, dimos cuenta cómo en la Cuba revolucionaria, esa libertad creativa fue gradualmente cercenada en pos de un desarrollo meramente material, suturada finalmente con la adopción del canon soviético: el “realismo socialista”.

Nuestra voluntad arqueológica surgió de la conciencia de que lo *en sí* acontecido está perdido, pero sin embargo, las luchas en torno a la construcción de una Historia -y su apropiación- producen efectos en nuestra constitución como sujetos del presente. En este sentido, rescatar los debates y contradicciones de un proyecto que sigue siendo nuestro norte, significó, en lo personal, alcanzar un mayor conocimiento de los materiales y libertades con las que contar.

¹ También se los llamó “años 1968” para calificar este período marcado por la reactivación de la esperanza revolucionaria, que se traduce particularmente en la legitimación del uso de la violencia, incluso la armada, y su preparación (Sommier, 2008: 24).

² Para consultar más producciones y co producciones en Cuba, ver: Hernández Morales, Sergio (2007) *Cine cubano: el camino de las coproducciones*. Tesis de doctorado: Universidad de Santiago de Compostela

³ Resulta interesante la similitud de estos debates con una experiencia argentina unos años posterior: de “La noche de las cámaras despiertas”, y que refleja el peso de la discusión Latinoamericana en torno a la tensión entre estética y política. Ver: SARLO, B (1998). *La máquina cultural*. Bs As. Ariel.

⁴ Usamos el término *vanguardia* no en un sentido histórico v.g. la definición de Peter Burger (1974); sino con un sentido más laxo definido por el carácter precursor de ciertos movimientos artísticos (Bourdieu, 1992).

⁵ Carecemos de información o fuentes que nos permitan revisar la producción de otros medios visuales de la isla, que permitirían realizar un exhaustivo trabajo arqueológico.

⁶ Su antecedente directo fue el primer encuentro de cineastas de América Latina en 1958, en Montevideo, Uruguay, durante el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes. En aquel momento se creó la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI).

Bibliografía

-
- AA.VV. (1959) Ley 169 (Creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográfica - ICAIC). En: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano*. Vol. III. Centroamérica y el Caribe. México, 1988.
 - AA. VV. (1961) *Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film PM*. 1 de Junio de 1961. Cuba.
 - Amiot, Julie (2008) *Discurso oficial y mito del punto cero, una historia en/de Cine cubano*. En revista: Archivos de la filmoteca N°59- Año 2008.
 - Aray, Edmundo (1983) *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer Mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional.
 - Berthier, Nancy (2008) *Cine y revolución cubana: Luces y sombras*. En revista: Archivos de la filmoteca N°59- Año 2008.
 - Campo, J et al. (2008) "*Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*" en: Cuadernos de Cine Latinoamericano. Grupo Rev(b)elando imágenes.
 - Capriles, O. "Mérida: realidad, forma y comunicación. Testimonio de la realidad y compromiso ideológico". *Cine al día*, Caracas, n.6, diciembre 1968.
 - Casal, L. (1971) "*El caso Padilla*", en: *Literatura y Revolución en Cuba*. Miami: Ediciones Universal & Nueva Atlántida.
 - Castro, Fidel (1961) *Palabras a los Intelectuales*. La Habana: Biblioteca Nacional.
 - Casullo, N. (1998) *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires, Manantial.
 - Daicich, O. (2004) *Apuntes sobre Nuevo cine Latinoamericano: Entrevistas a realizadores Latinoamericanos*. España: Delegación de Cultura, Córdoba.
 - Del Valle, S. (2009) *Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta*. En revista: Perfiles de la cultura cubana n°02 mayo- diciembre 2009.
 - ENERC (2010) *Material de capacitación. El cine y sus autores*. Bs As: Fondo editorial
 - Fanon, Frantz (1969) *Los condenados de la Tierra*. México: FCE.
 - Fornet, A (2007) *El quinquenio Gris. Revisitando el término*. Centro teórico- cultural Criterios, La Habana.
 - Foucault, Michel (2010) *La arqueología del saber*. Bs As: Siglo XXI editores.
 - García Borrero, J. (2003) "*Sara Gómez*". En Paranaguá, P. *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra.

-
- ----- (2004) *Cine cubano: historia, historiografía y posmodernidad*. En revista: *Temas* n° 37-38: 119-127, abril-septiembre de 2004.
 - ----- (2007) *Cine cubano de los sesenta. Mito y realidad*. España: Libros de ultramar.
 - ----- (2008) *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*. Centro teórico-cultural Criterios, La Habana.
 - García Espinosa, J. (1969) “*El cine imperfecto*”, en: revista *Cine Cubano*.
 - Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Bs As: Siglo XXI editores
 - Gutiérrez Alea, T. (1961) “*El free cinema y la objetividad*” En: Fonet, A. *Alea. Una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1998.
 - ----- (1982) “*Dialéctica del espectador*”. En: Serie Arte, ciencia y sociedad. La Habana, Unión de escritores y artistas de Cuba.
 - Hobsbawm, E. (2005) *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica
 - Lusnich, A. Piedras, P. (Editores) (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896/1969)*; Buenos Aires: Nueva Librería
 - Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
 - Ortega, M. L. y García, Noemí (comps.) (2008) *Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid, T&B Ed.
 - Ortega, M. L. (2008) “*El 68 y el documental en Cuba*”. En revista: Archivos de la filmoteca N°59- Año 2008.
 - Padrón, F. y Reyes, J. L. (2009) “*La mirada penetrante: El cine desde los ojos de la crítica cubana (1959- 2009)*” En: ICAIC (1959- 2009) 50° Años de cine cubano en la revolución. Selección retrospectiva. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Cinemateca Distrital.
 - Paranaguá, P. A. (2003) *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra.
 - Reyes, D. (2008) *El documental reflexivo cubano: testimonio paralelo de una Revolución*. En revista: Archivos de la filmoteca N°59- Año 2008.
 - Sánchez González, J. L. (2010) *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. Cuba: ICAIC.
 - Sommier, Isabelle: “Un tema ocultado” y “Los años 1968, un ciclo de protesta”, en: *La violencia revolucionaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008.

-
- Zayas, M (2013) Tres cartas de Nicolás Guillén Landrián. En Play-doc. Disponible en: <http://www.play-doc.com/web2013/es/nicolas-guillen-landrian.html>
 - Williams, Raymond (2009) *Marxismo y literatura*. Bs As: Las Cuarenta
 - Zylberman, Lior (2010) *Material de capacitación. Cine Documental: estilos y autores. Un recorrido posible*. Bs As: ENERC