

De l'imperfecte al popular

From imperfect to popular cinema

Maria Alzuguir Gutierrez

RESUM

Confosa amb una defensa de la imperfecció tècnica, la idea de cinema imperfecte va ser represa més d'una vegada pel cineasta cubà Julio García Espinosa: el cinema imperfecte és el cinema interessat que només podrà superar aquesta condició en la mesura que l'home sigui lliure, alliberant també l'art de la instrumentalització. Es tracta també de superar la divisió del treball: el que es busca és un cinema que pugui ser creat per tots, deixant enrere la separació autor-espectador. Només així, l'art podrà deixar de ser una esfera autònoma en relació a les altres activitats de la vida. Segons García Espinosa, l'aventura del cinema cubà després de la revolució sempre va ser una cerca de la fi de la dicotomia pensament/diversió i l'intent de realitzar un cinema popular. Investigarem, en textos publicats en un període de més de trenta anys, què s'entenia per les nocions de cinema imperfecte i de cinema popular i com aquesta última es va anar reconfigurant d'acord amb el moment històric. Per tant, la proposta d'aquest article és discutir a partir dels textos compilats en *Un largo camino hacia la luz* (2002) els conceptes de cinema imperfecte i de cinema popular tal com els va concebre Julio García Espinosa en el transcurs del temps i reflexionar sobre la seva permanència en els dies actuals.

PARAULES CLAU

Cinema imperfecte, cinema popular, Julio García Espinosa, cinema cubà, teoria dels cineastes, Amèrica Llatina.

ABSTRACT

Misunderstood as a defense of technical imperfection, the idea of imperfect cinema was reviewed by Cuban filmmaker Julio García Espinosa many times: the imperfect cinema is interested in cinema, which will only overcome this condition to the extent that man is free, releasing also art from its instrumentation. It is also to overcome the division of labor: the search is for a cinema that can be created by everyone, leaving behind the author-spectator separation. Likewise art can no longer be an autonomous sphere in relation to other life activities. According to García Espinosa, the adventure of Cuban cinema after the revolution was always a search for the end of the thought/fun dichotomy, and an attempt at a popular cinema. We will investigate, in articles published in a period of more than thirty years, what was meant by the notions imperfect cinema and popular cinema, and how the latter was reconfigured according to the historical moment. Thus, the purpose of this article is to discuss, from the texts compiled in *Un largo camino hacia la luz* (2002), the concepts of imperfect cinema and popular cinema as conceived by Julio García Espinosa through time and reflect on their permanence nowadays.

KEYWORDS

Imperfect Cinema, Popular Cinema, Julio García Espinosa, Cuban Cinema, Filmmakers' Theory, Latin America.

La idea de *cine imperfecto*, proposta del famós text escrit per Julio García Espinosa el 1969, es va confondre moltes vegades amb una defensa de la imperfecció tècnica i s'aproximà al manifest de Glauber Rocha, *Eztetyka da fome* (1965), amb la seva reivindicació d'un ús expressiu i agressiu de la precarietat material¹. En realitat, la defensa de la imperfecció tècnica és una de les lectures possibles del terme –tal com afirma el mateix García Espinosa en un text vint-i-cinc anys després– no per «cantar lloances al miserabilisme» (GARCÍA ESPINOSA, 1994: 117), sinó en el sentit de ser un estímul per fer cinema amb els mitjans disponibles a l'abast de la mà, en oposició a la dictadura estètica de Hollywood. No obstant, aquest aspecte no és realment el més important de la noció de *cine imperfecto*.

Cine imperfecto és el cinema interessat que tan sols podrà superar aquesta condició en la mesura que l'home sigui lliure, alliberant també l'art de la instrumentalització. També es tracta de superar la divisió del treball: el que es busca és un cinema que pugui ser creat per tots, deixant enrere la separació autor/espectador. Només així, l'art podrà deixar de ser una esfera autònoma en relació a les altres activitats de la vida. El cinema serà imperfecte mentre hagi de ser interessat, és a dir, compromès amb la transformació de la realitat. Només quan s'hagi superat la divisió de classes l'art podrà ser una activitat desinteressada de l'home, quelcom a què les persones de qualsevol professió podran dedicar-se com a una activitat més de la vida.

Aquesta és la utopia de García Espinosa, i és per això que conclou el text afirmant que l'art no desaparèixerà en el no-res, sinó en el tot. En aquest aspecte, García Espinosa comparteix la major ambició de les avantguardes històriques: trencar amb la institució art, retornant l'art a la vida quotidiana (BÜRGER, 2008). No obstant, la contradicció és que García Espinosa assumeix una posició antiavantguardista, en la mesura que el seu projecte és que ja no existeixin intel·lectuals i artistes i que l'art pugui ser una activitat de tots. Mentre que a la URSS, per exemple, el constructivisme pretenia dissoldre's en el tot a partir

d'una posició d'avantguarda, basada en la noció d'encàrrec social. Es tractava de revolucionar la consciència, organitzar la vida, el psiquisme, els hàbits, els costums de la classe obrera. L'artista es considerava dipositori d'un encàrrec social, la seva funció seria formalitzar, donar forma a demandes encara no formulades pel proletariat (ALBERA, 2002). L'avantguarda, en aquest sentit, tant en la política com en l'art, es presentava com a consciència exterior a la classe obrera. En apartar-se de l'avantguarda, García Espinosa s'alineava amb un cert antiintel·lectualisme i amb l'obrerisme presents als debats culturals a Cuba durant la dècada de 1960. Per a ell, els intel·lectuals i artistes han de produir el seu art imperfecte, per ser interessat, fins que puguin desaparèixer com a classe.

Per a una lectura més a fons del treball de García Espinosa, és necessari inserir-lo en el context dels debats culturals generats a Cuba durant la dècada de 1960. En aquesta dècada, l'Institut Cubà de l'Art i Indústria Cinematogràfica es va involucrar en una sèrie de polèmiques. La primera d'elles, al voltant de la prohibició de l'exhibició de la pel·lícula *PM* (Orlando Jiménez Leal i Sabá Cabrera Infante, 1961), quan el posicionament de l'ICAIC va representar una mena de punt d'equilibri entre els pols oposats de la contesa, els "liberals" de la publicació *Lunes de Revolución* i els marxistes "línia dura" del Consell Nacional de Cultura (GARCÍA BORRERO, 2007). A continuació, una altra polèmica: aquesta vegada, en relació a la política de programació promoguda per l'ICAIC, quan un lector va enviar una carta a un diari protestant contra l'exhibició de pel·lícules com *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) i *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), que no representarien bons exemples per a la joventut cubana. Sorgí una altra polèmica al voltant d'un text, publicat i signat col·lectivament per cineastes vinculats a l'institut, en què reivindicaven llibertat en l'apropiació de la tradició cultural anterior a la Revolució, afirmant que «de cultura, només n'hi ha una» (AA. DD., 1963). El text va generar una sèrie de respostes i un debat organitzat a la universitat, després del qual Gutiérrez Alea publicà un text en

1. Hi ha, en realitat, una altra afinitat important amb el manifest de Glauber, que és la qüestió de la relació del cinema d'Amèrica Llatina amb la crítica i el públic europeus. L'aproximació entre el text de García Espinosa i el treball teòric dels seus contemporanis a l'Amèrica Llatina ja es va realitzar en d'altres espais (AVELLAR, 1995). El que ens agradaria subratllar aquí és que, encara que aquesta producció teòrico-crítica es conegui generalment com els "manifestos del cinema de l'Amèrica Llatina", a diferència de textos com *Hacia un tercer cine* (1969) i *Eztetyka da fome*, *Por un cine imperfecto* té més el caràcter d'un assaig que el d'un manifest, plantejant preguntes molt més que expressant idees de forma assertiva i provocadora com ho fan els textos de Solanas i Getino

i de Glauber Rocha. Al seu torn, els treballs de Sanjinés i de Gutiérrez Alea, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979) i *Dialéctica del espectador* (1982), tenen el caràcter d'una reflexió retrospectiva sobre la seva pràctica cinematogràfica. En un curs que vam organitzar plegades al *Memorial da América Latina*, la meua col·lega Elen Döppenschmidt va cridar l'atenció sobre el mètode socràtic present en el text de García Espinosa. Una reflexió sobre la forma de cadascun d'aquests textos seria interessant, però excedeix els límits d'aquest treball, l'enfocament del qual recau sobre el contingut de *Por un cine imperfecto* i d'altres textos, posteriors, de García Espinosa.

què ironitzava sobre la posició d'alguns dels presents de tractar l'origen burgès o petitburgès d'intel·lectuals i artistes com a un pecat original que calia expiar (GUTIÉRREZ ALEA, 2006)².

En aquell moment, el director de l'ICAIC publicà un article en què defensava el dret a l'heretgia per part de l'artista (GUEVARA, 1963)³. Mentre que Alfredo Guevara defensava el paper de l'intel·lectual, l'escriptor Félix Pita Rodríguez publicava un poema en què qüestionava fins quan la paraula es retindria com a una propietat privada més, perquè el poble ja reclamava els seus drets autorals. Afirmava també que els intel·lectuals reivindicaven el dret i la llibertat de continuar parlant sobre quelcom que no els pertanyia i emmagatzemaven morts, parlant i parlant, mentre que la revolució s'esdevenia fora (PITA RODRÍGUEZ, 1963).

Observant el problema en un context més ampli, hem d'assenyalar que, si al començament de la dècada de 1960, a l'Amèrica Llatina, la intervenció en l'esfera pública va convertir els artistes en intel·lectuals i s'establí la concepció que l'intel·lectual hauria d'esdevenir un dels principals agents d'una transformació radical, entre 1966 i 1968, no obstant, aparegué, principalment a Cuba, una oposició entre la idea de l'intel·lectual com a consciència crítica i la de l'intel·lectual revolucionari. D'acord amb Claudia Gilman, la via armada es convertí llavors en el fet davant del qual l'intel·lectual s'hauria de mesurar, i els paradigmes de l'home d'acció i de l'home del poble el van deixar al marge. En un moment en què l'acció passà a tenir més valor que la pràctica simbòlica, l'intel·lectual passà de la crítica a l'autocrítica i se sospitava de les seves pretensions de representativitat per estar viciades des de l'origen (GILMAN, 2003; NAVARRO, 2002)⁴.

És dins d'aquest context que García Espinosa escriu el seu text, qüestionant per què l'artista pretenia considerar-se crític i consciència de la societat, quan aquestes tasques haurien de ser de tots. La proposta del text de García Espinosa és superar conceptes i pràctiques minoritàries, creant condicions perquè els espectadors es converteixin en autors. Citant Hauser, García Espinosa diferencia la cultura de masses de l'art popular. Mentre que en la indústria cultural els productes són elaborats per una minoria per a una majoria consumidora, l'art popular –quan

no es va congelar en folklore– es caracteritza exactament per la falta de distinció entre creadors i espectadors i per realitzar-se com a una activitat més de la vida. Per a García Espinosa, aquest ha de ser l'objectiu d'una cultura artística autènticament revolucionària.

Por un cine imperfecto es configura molt més com un assaig d'estètica que com un mer text sobre cinema. És un qüestionament sobre la funció mateixa de l'art. García Espinosa creu que l'art té la capacitat d'expressar coses que no poden expressar-se d'una altra manera i, per tant, tindria un poder cognitiu. Amb base en Kant –encara que només esmenti el filòsof explícitament en textos posteriors–, García Espinosa afirma que, a diferència de la ciència, els resultats de l'art no tenen una aplicació immediata, i això fa que l'art no sigui un treball i sí una activitat desinteressada de l'home. El plaer estètic estaria relacionat precisament amb el plaer de sentir la funcionalitat de la intel·ligència i de la sensibilitat sense que hi hagi una finalitat específica. No obstant, mentre no sigui possible trencar amb l'art com a esfera separada de la vida i convertir la cultura de masses en art popular, l'art interessat haurà d'incentivar en l'espectador la funció creadora, una actitud de transformació cap a la vida.

Hem de subratllar aquí l'aspecte utòpic de la proposta de García Espinosa, ja que ben aviat els mitjans de comunicació de masses es converteixen, sota el capitalisme, en indústria cultural, que nega de manera absoluta la idea que l'art pugui ser una activitat desinteressada de l'home, ja que el que s'hi realitza són productes per al mercat. Per tant, res és més utòpic que convertir aquests mitjans, vinculats des del principi a l'interès del guany, en activitat desinteressada de l'home⁵. L'expectativa de García Espinosa és que la revolució, en alliberar els mitjans de comunicació de masses de la necessitat del guany, pugui retornar-los a l'esfera de l'art com a activitat desinteressada de l'home. Adorno i Horkheimer van analitzar de quina manera la indústria cultural havia realitzat una transposició de l'art a l'esfera del consum, fent de la diversió una prolongació del treball –en la qual «divertir-se significa estar d'acord» (ADORNO i HORKHEIMER, 2002: 25)–, privant l'art del que hauria de buscar, l'alliberament del principi de la utilitat i la creació d'un espai de pensament com a negació.

2. El problema del pecat original de l'intel·lectual era central als debats de l'època i va estar present en el cèlebre text del Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba*, de 1965. Per a un aprofundiment en el tema de les polèmiques culturals a Cuba durant la dècada de 1960 i la participació de l'ICAIC en elles, veure POGOLOTTI, 2006 i VILLAÇA, 2010.

3. Es tracta d'un text cèlebre, que va generar diverses repeses per part de la crítica cubana al llarg dels anys.

4. Per a una documentació detallada de les discussions sobre el paper de l'intel·lectual en la societat entre les dècades de 1960 i 1970, a Cuba i a l'Amèrica Llatina, veure NAVARRO, 2002 i GILMAN, 2003.

5. En una conferència realitzada a l'IEA/USP el dia 15 d'agost de 2016, la professora Barbara Freitag va cridar l'atenció sobre la incompatibilitat entre la indústria cultural i la noció d'art com a activitat desinteressada de l'home.

Més tard, García Espinosa exposarà el seu rebuig al fet que els intel·lectuals, entronitzats en posicions elitistes, s'oposin als mitjans de comunicació de masses i reivindiquin per a l'art, d'una forma nostàlgica, l'autonomia prèvia a la difusió d'aquests mitjans, ja que així recollirien les «despülles d'un cadàver inútil» (GARCÍA ESPINOSA, 1973: 35). Compartint la posició de Benjamin, García Espinosa veu la reproductibilitat tècnica com a factor progressista que porta a la proletarització de l'artista i a una democratització de la cultura que, no obstant, es va veure negada pel que anomena «cinema populista», aquell produït per la indústria cultural, que ens convertí a tots en una «germandat de ximplés agraïts» (GARCÍA ESPINOSA, 1988: 83).

El temps, els camins i els revolts de la revolució van fer que García Espinosa matisés la seva utopia. El 1971, al text *En busca del cine perdido*, ja no defensa la dissolució de la classe artística, sinó que ella treballi per produir un art popular que, conforme dirà més endavant, haurà d'establir una comunicació no alienada, renovada i enriquida amb el públic, retornant-li l'esperit crític (GARCÍA ESPINOSA 1989: 90). D'acord amb García Espinosa, l'aventura del cinema cubà després de la revolució sempre fou una recerca de la fi de la dicotomia entre pensament i diversió i l'intent de realitzar un cinema popular. Evocant el Che Guevara, el cineasta afirma que «el cinema popular està en les potencialitats del cinema actual com l'Home Nou està en les potencialitats de l'home d'avui» (GARCÍA ESPINOSA, 1971: 31). En un altre moment, recorda una cita de Pauline Kael, per a qui el cinema popular és aquell que aconsegueix «unir en una mateixa reacció tant al públic culte com a l'inculte» (GARCÍA ESPINOSA, s/d: 274).

En cap moment García Espinosa arriba a definir precisament el que és aquest cinema popular, però dóna exemples de pel·lícules cubanes que s'aproximen a la seva proposta, que oposa al cinema populista. García Espinosa defensa que els artistes beguin en la font de la cultura popular per produir les seves obres en un diàleg amb ella. Contra la idea d'«educar» les masses cap a l'alta cultura, afirma que són els artistes els que han d'educar-se en l'art popular amb la finalitat de fer que la seva obra sigui popular –tal com recomanava Brecht–. El millor exemple del que seria aquest cinema popular potser sigui la seva pròpia pel·lícula *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), un dels majors èxits de taquilla del cinema cubà. Es tracta d'una pel·lícula que beu en la font de la tradició narrativa picaresca i al mateix temps en la tradició del cinema de gènere, en aquest

cas d'aventures. García Espinosa proposa un cinema que llanci no només una crítica sobre la realitat, sinó també sobre el mateix cinema, i defensa que s'estableixi una relació crítica amb la tradició, que l'art proletari no es creï a partir de zero, sinó en diàleg amb el que hi havia abans, encarant els codis i estructures de Hollywood a partir del llenguatge cinematogràfic mateix.

L'apropiació dels gèneres de Hollywood a *Aventuras de Juan Quinquín* i a d'altres pel·lícules del cinema cubà recorda a les òperes de Brecht, en què l'autor es llançà al mateix joc arriscat d'incorporació de la forma mercaderia, acompanyada de la seva crítica (PASTA, 1986). A les òperes de Brecht hi hagué l'intent de criticar l'art «culinari» des de dins, d'usar una tècnica per fer que es tornés contra si mateixa, revelant el caràcter mercaderia no només de la diversió, sinó també del mateix espectador. L'operació realitzada a *Aventuras* és similar a la de *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutiérrez Alea, 1966). Hi ha una cita satírica i deconstructiva de gèneres, però sense deixar de banda el plaer dels seus procediments narratius. Això genera una recepció activa, perquè és conscient de les fórmules del llenguatge (GUTIERREZ, 2014; GUTIERREZ, 2015). García Espinosa afirma que es tracta d'«una forma que permet, sense perdre la comunicació amb el públic, buscar el nou dins mateix de les possibilitats que encara es mantenen en el vell» (GARCÍA ESPINOSA, 2001: 238)⁶. Així, el cineasta cubà defensa la cerca d'un cinema popular en l'àmbit del cinema comercial (GARCÍA ESPINOSA, 1971: 29), ja que, com afirmà Brecht, renunciar a aquests mitjans de treball representa una «llibertat fora dels mitjans de producció» (BRECHT, 1973: 111).

En la seva lucidesa, García Espinosa busca solucions de compromís entre diverses posicions antagòniques: entre l'autonomia de l'art i la seva instrumentalització política, entre el compromís polític de l'artista i la seva llibertat, entre pensament i diversió, entre formalisme i art pamfletari o didàctic (GARCÍA ESPINOSA, s/d: 276), entre la ruptura amb la narrativa hollywoodiana i l'experimentalisme radical –que, la majoria de vegades, té la «mentalitat petitburgesa com a única destinatària» (GARCÍA ESPINOSA, 2002: 247)–. Com Gutiérrez Alea a *Dialéctica del espectador* (1982), García Espinosa rebutja un cinema que revolucioni la superestructura sense «commoure la base» (GUTIÉRREZ ALEA, 1982). Com trobar l'equilibri entre aquests pols? En el respecte a l'espectador. Per a García Espinosa, la llibertat del creador no està per sobre de la llibertat de l'espectador (GARCÍA ESPINOSA, 2000: 212).

6. Aquesta cita s'ha extret del text en què García Espinosa es refereix al treball de Lars von Trier i Wong Kar-wai, comentant com aquests autors prenen els gèneres per subvertir-los. La fórmula, no obstant, és molt similar a la utilitzada

abans per comentar la seva pròpia pel·lícula, quan parlava de «buscar el nou en confrontació amb el vell» (GARCÍA ESPINOSA, 1994: 122).

Por un cine imperfecto conté de forma densa i concentrada el pensament que desenvoluparà i transformarà després en pel·lícules i assaigs de manera coherent. A *Por un cine imperfecto*, el cineasta reivindicava una poètica l'objectiu de la qual era desaparèixer com a tal; després defensarà que l'objectiu del cineasta revolucionari és fer la revolució al cinema (GARCÍA ESPINOSA, 1971). Més tard assumirà que de moment fins i tot aquest cinema popular encara ha de ser minoritari (GARCÍA ESPINOSA, 1988). És quan realitza pel·lícules com *Son... o no son* (1980) i *El plano* (1993), enfocades cap a un debat metateòric. Com l'assaig de 1969, *Son... o no son* llança interrogants sobre la funció de l'art: com crear reflexió si el públic va al cinema per "desconnectar"? es pregunta diverses vegades al llarg de la pel·lícula. *Por un cine imperfecto* és una defensa del dret a fer art abans de la proletarització dels cineastes, en una defensa d'"el que hi ha de moment".

Al seu llibre sobre les teories dels cineastes a l'Amèrica Llatina, José Carlos Avellar (1995) explica com alguns dels conceptes que García Espinosa proposa en el seu famós assaig ja estaven en circulació des de la dècada de 1950 o fins i tot abans entre cineastes de l'Amèrica Llatina com Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos i Humberto Mauro. Per exemple, la idea d'un ús creatiu i expressiu de la precarietat material. Avellar també comenta com avui dia ja no està en l'horitzó la utopia que l'art pugui desaparèixer en el tot, que el desenvolupament tecnològic pugui portar a una ampliació democràtica de l'activitat creativa, considerant que, per contra, com més es multipliquen els mitjans de comunicació, més es requereixen espectadors⁷. Per a Avellar, el que roman en vigor en el treball

teòric de García Espinosa és la defensa de la imperfecció com a única possibilitat de supervivència del nostre cinema.

Però això és una premissa bàsica. Per mi, no obstant, el que hi ha de més perdurable en el treball de Julio García Espinosa i d'altres pioners del cinema de la revolució cubana és la cerca d'un cinema popular. Hi ha una qüestió sempre vigent: com fer un cinema que busqui la reflexió sense parlar tot sol? A Cuba, durant les dècades de 1990 i 2000, cineastes com García Espinosa, Gutiérrez Alea i Humberto Solás van realitzar pel·lícules que poden considerar-se, en relació a la "prodigiosa dècada" de 1960, un pas enrere en termes estètics. A *Barrio Cuba* (2005), Solás proposa un diàleg amb el melodrama, i fins i tot amb la telenovel·la, a *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea i Juan Carlos Tabío, 1993) hi ha un retorn al naturalisme, al llenguatge corrent del cinema clàssic, i a *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994) una tornada al realisme. Aquí, els gèneres i estils ja no són pròpiament "subvertits", sinó que són utilitzats pel seu valor de comunicació, com una forma de garantir la presència de l'interlocutor i fer del cinema una intervenció efectiva en l'esfera pública⁸. Aquestes pel·lícules, que podrien ser criticades per les seves opcions de llenguatge, més aviat revelen la profunda coherència de García Espinosa i dels seus col·legues de l'ICAIC, per als quals el diàleg amb el públic sempre va estar per sobre de la mera cerca de l'expressió personal. •

L'autora vol agrair a María Carbajal la traducció del text al castellà i a Augusto Calil la revisió de la versió anglesa.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Observació: Per facilitar la lectura del text, identifiquem els treballs de Julio García Espinosa, així com els manifestos i articles periodístics dels 60 i 70, amb l'any de la seva publicació original.

7. El mateix García Espinosa observà el 1988 com la difusió dels productes de la indústria cultural feia de tots nosaltres espectadors del món, més que ciutadans del món. És notable que avui dia, quan grans segments de la població tenen una càmera a la butxaca, no estiguem sent testimonis de la realització de la utopia de García Espinosa. Amb la multiplicació dels mitjans de producció i reproducció audiovisual, assistim a l'augment del número d'hores passades per la població davant de les pantalles, en el consum d'obres audiovisuals que, encara que realitzades per *amateurs*, moltes vegades no fan més que reproduir

ADORNO, Theodor i HORKHEIMER, Max (2002). *O iluminismo como mistificação das massas*. ALMEIDA, Jorge M.B. de (org.). *Indústria cultural e sociedade* (pp. 5-61). São Paulo: Paz e Terra. Original de 1949.

els estàndards de la indústria cultural. L'autopromoció incentivada per Internet pot veure's com una forma d'autoexplotació que sempre retroalimenta la màquina.

8. Fornet considera aquesta cerca de la interlocució un aspecte fonamental per al desenvolupament del cinema a Cuba després de la Revolució, i Chanan subratlla el rol del cinema en l'esfera pública cubana des de llavors (FORNET, 1990; CHANAN, 2004).

- ALBERA, François (2002). *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify.
- AVELLAR, José Carlos (1995). *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo/Rio de Janeiro: EdUSP/ Editora 34.
- BRECHT, Bertolt (1973). *El proceso de los tres centavos*. HECHT, Werner (ed.). *El compromiso en literatura y arte* (pp. 93-152). Barcelona: Ediciones Península. Original de 1931.
- BÜRGER, Peter (2008). *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.
- CHANAN, Michael (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FORNET, Ambrosio (1990). *Trente ans de cinéma dans la Révolution*. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir.). *Le cinema cubain* (pp. 79-104). Paris: Centre Georges Pompidou.
- FORNET, Ambrosio (2009). *El quinquenio gris: revisitando el término*. A *Narrar la nación – ensayos en blanco y negro* (pp. 379-403). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2002). *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Festival de cine iberoamericano de Huelva/Ocho y medio libros de cine.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1969). *Por un cine imperfecto*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 11-27). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1971). *En busca del cine perdido*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 28-32). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1973). *¡Intelectuales del mundo entero, desuníos!*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 33-43). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1988). *La doble moral del cine*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 83-89). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1989). *El cine popular a veces da señales de vida*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 90-102). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1994). *Por un cine imperfecto (veinticinco años después)*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 116-123). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (2000). *El cine cubano o los caminos de la modernidad*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 198-219). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (2001). *¡Abajo los géneros! ¡Vivan los géneros!*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 230-240). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (2002). *Lo nuevo en el nuevo cine latinoamericano*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 241-250). La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (s/d). *El título de Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte*. A *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 260-277). La Habana: Casa de las Américas.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUEVARA, Ernesto (1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (ed.) (1989). *Obra revolucionaria* (pp. 627-639). La Habana: Ediciones Era.
- GUEVARA, Alfredo (1963). *Cine Cubano 1963*. *Cine Cubano*, N°s 14-15. Republicat com *No es fácil la herejía en Revolución es lucidez* (1998) (pp. 111-122). La Habana: Ediciones ICAIC.
- GUTIERREZ, Maria Alzuguir (2014). *Brecht-crítica-crise-transe-Glauber*. *Imagofagia*, N° 10.
- GUTIERREZ, Maria Alzuguir (2015). *Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht*. *Revista Científica FAP*, N° 12, pp. 47-63.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1964). *Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas*. *La Gaceta de Cuba*, Any 3, N° 33, 20 de març de 1964. Republicat a POGOLOTTI, Graziella (ed.) (2006). *Polémicas culturales de los sesenta* (pp. 111-125). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión.
- NAVARRO, Desiderio (2002). *In media res publicas – sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*. HERNÁNDEZ, Rafael i ROJAS, Rafael (eds). *Ensayo cubano del siglo XX* (pp. 689-707). México D.F.: FCE.
- NÚÑEZ, Fabián (2012). *Afinal o que é “cine imperfecto”? Uma análise das ideias de García Espinosa*. *Rebeca*, Any 1, N° 1, pp. 172-194.
- PASTA, José Antônio Júnior (1986). *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática.
- PITA RODRÍGUEZ, Félix (1963). *Crónica sobre un pequeño cónclave*. *Hoy*, 26 de dezembro de 1963. POGOLOTTI, Graziella (ed.) (2006). *Polémicas culturales de los sesenta* (pp. 219-220). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- POGOLOTTI, Graziella (2006). *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

ROCHA, Glauber (1965). *Eztetyka da fome. A Revolução do cinema novo* (2004) (pp. 63-67). São Paulo: Cosac Naify.

SANJINÉS, Jorge (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F.: Siglo XXI.

SOLANAS, Fernando i GETINO, Octavio (1969). *Hacia un Tercer Cine*. Republicat a *Cine, cultura y descolonización* (1973). Buenos Aires: Siglo XXI.

VILLAÇA, Mariana (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.

VV. AA. (1963). *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos*. *La Gaceta de Cuba*, Any 2, N° 23, 3 d'agost de 1963. Republicat a POGOLOTTI, Graziella (org.) (2006). *Polémicas culturales de los sesenta* (pp. 17-22). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

MARIA ALZUGUIR GUTIERREZ

Doctora pel programa de postgrau en mitjans i processos audiovisuals de l'ECA/USP (Brasil), investigadora i professora de cinema. Amb estudis enfocats al cinema realitzat a Amèrica

Llatina entre les dècades de 1960 i 1970, ha publicat articles i ressenyes en revistes especialitzades en diversos països.