

De lo imperfecto a lo popular

From imperfect to popular cinema

Maria Alzuguir Gutierrez

RESUMEN

Confundida con una defensa de la imperfección técnica, la idea de cine imperfecto fue retomada más de una vez por el cineasta cubano Julio García Espinosa: el cine imperfecto es el cine interesado que solamente podrá superar esta condición en la medida en que el hombre sea libre, liberando también el arte de la instrumentalización. Se trata también de superar la división del trabajo: lo que se busca es un cine que pueda ser creado por todos, dejando atrás la separación autor-espectador. Solamente así, el arte podrá dejar de ser una esfera autónoma en relación a las demás actividades de la vida. Según García Espinosa, la aventura del cine cubano después de la revolución siempre fue una búsqueda del fin de la dicotomía pensamiento/diversión y el intento de realizar un cine popular. Vamos a investigar, en textos publicados en un periodo de más de treinta años, lo que se entendía por las nociones de cine imperfecto y de cine popular y cómo esta última se fue reconfigurando de acuerdo con el momento histórico. Por lo tanto, la propuesta de este artículo es discutir a partir de los textos compilados en *Un largo camino hacia la luz* (2002) los conceptos de cine imperfecto y de cine popular tal como los concibió Julio García Espinosa en el transcurso del tiempo y reflexionar sobre su permanencia en los días actuales.

PALABRAS CLAVE

Cine imperfecto, cine popular, Julio García Espinosa, cine cubano, teoría de los cineastas, América Latina.

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*, propuesta del famoso texto escrito por Julio García Espinosa en 1969, se confundió muchas veces con una defensa de la imperfección técnica y fue aproximada al manifiesto de Glauber Rocha, *Eztetyka da fome* (1965), con su reivindicación de un uso expresivo y agresivo de la precariedad material¹. En realidad, la defensa de la imperfección técnica es una de las lecturas posibles del término –tal como lo afirma el propio García Espinosa en un texto veinticinco años después– no para «cantarle loas al miserabilismo» (GARCÍA ESPINOSA, 1994: 117), sino en el sentido de ser un estímulo para hacer cine con los medios disponibles al alcance de la mano, en oposición a la dictadura estética de Hollywood. Sin embargo, este aspecto no es ciertamente el más importante de la noción de *cine imperfecto*.

Cine imperfecto es el cine interesado que solamente podrá superar esta condición en la medida en que el hombre sea libre, liberando también el arte de la instrumentalización. Se trata también de superar la división del trabajo: lo que se busca es un cine que pueda ser creado por todos, dejando atrás la separación autor/espectador. Solamente así, el arte podrá dejar de ser una esfera autónoma en relación a las demás actividades de la vida. El cine será imperfecto mientras tenga que ser interesado, es decir, comprometido con la transformación de la realidad. Solamente cuando se haya superado la división de clases el arte podrá ser una actividad desinteresada del hombre, algo a lo que las personas de cualquier profesión podrán dedicarse como una actividad más de la vida.

Tal es la utopía de García Espinosa, y es por eso que él concluye el texto afirmando que el arte no desaparecerá en la nada, sino en el todo. En este aspecto, García Espinosa comparte la mayor ambición de las vanguardias históricas: romper con la institución arte, devolviendo el arte a la vida cotidiana (BÜRGER, 2008). Sin embargo, la contradicción es que García Espinosa asume una posición antivanguardista, en la medida que su proyecto es que ya no existan intelectuales y artistas y que el arte pueda ser una actividad de todos. Mientras que en la URSS, por ejemplo, el constructivismo pretendía disolverse en el todo a partir de

una posición de vanguardia, basada en la noción de encargo social. Se trataba de revolucionar la conciencia, organizar la vida, el siquismo, los hábitos, las costumbres de la clase obrera. El artista se consideraba depositario de un encargo social, su función sería formalizar, dar forma a demandas todavía no formuladas por el proletariado (ALBERA, 2002). La vanguardia, en ese sentido, tanto en la política como en el arte, se presentaba como conciencia exterior a la clase obrera. Al apartarse del vanguardismo, García Espinosa se alineaba con cierto antiintelectualismo y con el obrerismo presentes en los debates culturales en Cuba durante la década de 1960. Para él, los intelectuales y artistas deben producir su arte imperfecto, por ser interesado, hasta que puedan desaparecer como clase.

Para una lectura más profundizada del trabajo de García Espinosa, es necesario insertarlo en el contexto de los debates culturales establecidos en Cuba durante la década de 1960. En esa década, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos se envolvió en una serie de polémicas. La primera de ellas, alrededor de la prohibición de la exhibición de la película *PM* (Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, 1961), cuando el posicionamiento del ICAIC representó una especie de punto de equilibrio entre los polos opuestos de la contienda, los “liberales” de la publicación *Lunes de Revolución* y los marxistas “línea dura” del Consejo Nacional de Cultura (GARCÍA BORRERO, 2007). A continuación, otra polémica: esta vez, en relación a la política de programación promovida por el ICAIC, cuando un lector envió una carta a un periódico protestando contra la exhibición de películas tales como *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) y *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), que no representarían buenos ejemplos para la juventud cubana. Surgió otra polémica alrededor de un texto, publicado y firmado colectivamente por cineastas vinculados al instituto, en el cual reivindicaban libertad en la apropiación de la tradición cultural anterior a la Revolución, afirmando que «cultura, solo hay una» (VV. AA., 1963). El texto generó una serie de respuestas y un debate organizado en la universidad, después del cual Gutiérrez

1. Hay, en realidad, otra afinidad importante con el manifiesto de Glauber, que es la cuestión de la relación del cine de América Latina con la crítica y el público europeos. La aproximación entre el texto de García Espinosa y el trabajo teórico de sus contemporáneos en América Latina ya fue realizada en otros espacios (AVELLAR, 1995). Lo que nos gustaría subrayar aquí es que, aunque tal producción teórico-crítica se conozca generalmente como los “manifiestos del cine de América Latina”, a diferencia de textos como *Hacia un tercer cine* (1969) y *Eztetyka da fome*, *Por un cine imperfecto* tiene más el carácter de un ensayo que el de un manifiesto, planteando preguntas mucho más que expresando ideas de forma asertiva y provocadora como lo hacen los textos de

Solanas y Getino y de Glauber Rocha. A su vez, los trabajos de Sanjinés y de Gutiérrez Alea, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979) y *Dialéctica del espectador* (1982), tienen el carácter de una reflexión retrospectiva sobre su práctica cinematográfica. En un curso que organizamos juntas en el *Memorial da América Latina*, mi colega Elen Döppenschmidt llamó la atención sobre el método socrático presente en el texto de García Espinosa. Una reflexión sobre la forma de cada uno de esos textos sería interesante, pero excede los límites de este trabajo, cuyo enfoque recae sobre el contenido de *Por un cine imperfecto* y de otros textos, posteriores, de García Espinosa.

Alea publicó un texto en el que ironizaba sobre la posición de algunos presentes de tratar el origen burgués o pequeño burgués de intelectuales y artistas como un pecado original que se debía expiar (GUTIÉRREZ ALEA, 2006)².

En aquel momento, el director del ICAIC publicó un artículo en el que defendía el derecho a la herejía por parte del artista (GUEVARA, 1963)³. Mientras que Alfredo Guevara defendía el papel del intelectual, el escritor Félix Pita Rodríguez publicaba un poema en el que cuestionaba hasta cuándo la palabra se retendría como una propiedad privada más, puesto que el pueblo ya reclamaba sus derechos autorales. Afirmaba también que los intelectuales reivindicaban el derecho y la libertad de continuar hablando sobre algo que no les pertenecía y almacenaban muertos, hablando y hablando, mientras que la revolución sucedía afuera (PITA RODRÍGUEZ, 1963).

Observando el problema en un contexto más amplio, debemos notar que, si en el comienzo de la década de 1960, en América Latina, la intervención en la esfera pública pasó a convertir a los artistas en intelectuales y se estableció la concepción de que el intelectual debería pasar a ser uno de los principales agentes de una transformación radical, entre 1966 y 1968, sin embargo, pasó a existir, principalmente en Cuba, una oposición entre la idea del intelectual como conciencia crítica y la del intelectual revolucionario. De acuerdo con Claudia Gilman, la vía armada pasó a ser entonces el hecho ante el cual el intelectual tendría que medirse y los paradigmas del hombre de acción y del hombre del pueblo lo colocaron al margen. En un momento en el que la acción pasó a tener más valor que la práctica simbólica, el intelectual pasó de la crítica a la autocrítica y se sospechaba de sus pretensiones de representatividad por estar viciadas desde el origen (GILMAN, 2003; NAVARRO, 2002)⁴.

Es dentro de ese contexto que García Espinosa escribe su texto, cuestionando por qué el artista pretendía considerarse crítico y conciencia de la sociedad, cuando esas tareas deberían ser de todos. La propuesta del texto de García Espinosa es superar conceptos y prácticas minoritarias, creando condiciones para que los espectadores se conviertan en autores. Citando a Hauser, García Espinosa diferencia la cultura de masas del arte

popular. Mientras que en la industria cultural los productos son elaborados por una minoría para una mayoría consumidora, el arte popular –cuando no se congeló en folklore– se caracteriza exactamente por la falta de distinción entre creadores y espectadores y por realizarse como una actividad más de la vida. Para García Espinosa, este debe ser el objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Por un cine imperfecto se configura como un ensayo de estética mucho más que como un mero texto sobre cine. Es un cuestionamiento sobre la propia función del arte. García Espinosa cree que el arte tiene la capacidad de expresar cosas que no pueden expresarse de otro modo y, por lo tanto, tendría un poder cognitivo. Con base en Kant –aunque solo mencione al filósofo explícitamente en textos posteriores–, García Espinosa afirma que, a diferencia de la ciencia, los resultados del arte no tienen una aplicación inmediata, lo que hace que el arte no sea un trabajo y sí una actividad desinteresada del hombre. El placer estético estaría relacionado exactamente con el placer de sentir la funcionalidad de la inteligencia y de la sensibilidad sin que haya en eso una finalidad específica. Sin embargo, mientras no sea posible romper con el arte como esfera separada de la vida y convertir la cultura de masas en arte popular, el arte interesado deberá incentivar en el espectador la función creadora, una actitud de transformación hacia la vida.

Debemos subrayar aquí el aspecto utópico de la propuesta de García Espinosa, puesto que los medios de comunicación de masas se convierten enseguida, bajo el capitalismo, en industria cultural, que niega de manera absoluta la idea de que el arte pueda ser una actividad desinteresada del hombre, puesto que lo que se realiza en ella son productos para el mercado. Por lo tanto, nada es más utópico que convertir estos medios, vinculados desde el principio al interés de la ganancia, en actividad desinteresada del hombre⁵. La expectativa de García Espinosa es que la revolución, al liberar los medios de comunicación de masas de la necesidad de ganancia, pueda devolverlos a la esfera del arte como actividad desinteresada del hombre. Adorno y Horkheimer analizaron de qué manera la industria cultural había realizado una transposición del arte a la esfera del consumo, haciendo de la diversión una prolongación

2. El problema del pecado original del intelectual era central en los debates de la época y estuvo presente en el célebre texto del Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba*, de 1965. Para una profundización en el tema de las polémicas culturales en Cuba durante la década de 1960 y la participación del ICAIC en ellas, ver POGOLOTTI, 2006 y VILLAÇA, 2010.

3. Se trata de un texto célebre, que generó diversas retomadas por parte de la crítica cubana en el transcurso de los años.

4. Para una documentación pormenorizada de las discusiones sobre el papel del intelectual en la sociedad entre las décadas de 1960 y 1970, en Cuba y en América Latina, ver NAVARRO, 2002 y GILMAN, 2003.

5. En una conferencia realizada en el IEA/USP el día 15 de agosto de 2016, la profesora Barbara Freitag llamó la atención hacia la incompatibilidad entre la industria cultural y la noción de arte como actividad desinteresada del hombre.

del trabajo –en la cual «divertirse significa estar de acuerdo» (ADORNO y HORKHEIMER, 2002: 25)–, privando al arte de lo que debería buscar, la liberación del principio de la utilidad y la creación de un espacio de pensamiento como negación.

Más tarde, García Espinosa explicará su rechazo a que los intelectuales, entronizados en posiciones elitistas, se opongan a los medios de comunicación de masas y reivindiquen para el arte, de una forma nostálgica, la autonomía previa a la difusión de tales medios, puesto que así recogerían los «despojos de un cadáver inútil» (GARCÍA ESPINOSA, 1973: 35). Compartiendo la posición de Benjamin, García Espinosa ve la reproductibilidad técnica como factor progresista que lleva a la proletarianización del artista y a una democratización de la cultura que, no obstante, se vio negada por lo que llama «cine populista», el producido por la industria cultural, que nos convirtió a todos en una «hermandad de tontos agradecidos» (GARCÍA ESPINOSA, 1988: 83).

El tiempo, los caminos y descaminos de la revolución hicieron que García Espinosa matizara su utopía. En 1971, en el texto *En busca del cine perdido*, ya no defiende la disolución de la clase artística, sino que ella trabaje para producir un arte popular que, conforme dirá más tarde, deberá establecer una comunicación no alienada, renovada y enriquecida con el público, devolviéndole el espíritu crítico (GARCÍA ESPINOSA 1989: 90). De acuerdo con García Espinosa, la aventura del cine cubano después de la revolución siempre fue una búsqueda del fin de la dicotomía entre pensamiento y diversión y el intento de realizar un cine popular. Evocando al Che Guevara, el cineasta afirma que «el cine popular está en las potencialidades del cine actual como el Hombre Nuevo está en las potencialidades del hombre de hoy» (GARCÍA ESPINOSA, 1971: 31). En otro momento, recuerda una cita de Pauline Kael, para quien el cine popular es aquel que consigue «unir en una misma reacción tanto al público culto como al inculto» (GARCÍA ESPINOSA, s/d: 274).

En ningún momento García Espinosa llega a definir precisamente lo que es este cine popular, pero da ejemplos de películas cubanas que se aproximan a su propuesta, que opone al cine populista. García Espinosa defiende que los artistas beban en la fuente de la cultura popular para producir sus obras en un diálogo con ella. Contra la idea de “educar” a las masas hacia la alta cultura, afirma que son los artistas quienes deben

educarse en el arte popular con la finalidad de hacer que su obra sea popular –tal como recomendaba Brecht–. El mejor ejemplo de lo que sería este cine popular tal vez sea su propia película *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), uno de los mayores éxitos de taquilla del cine cubano. Se trata de una película que bebe en la fuente de la tradición narrativa picaresca y al mismo tiempo en la tradición del cine de género, en este caso de aventuras. García Espinosa propone un cine que lance no solo una crítica sobre la realidad, sino también sobre el propio cine, y defiende que se establezca una relación crítica con la tradición, que el arte proletario no se cree a partir de cero, sino en diálogo con lo que hubo antes, afrontando a partir del propio lenguaje cinematográfico los códigos y estructuras de Hollywood.

La apropiación de los géneros de Hollywood en *Aventuras de Juan Quinquín* y en otras películas del cine cubano recuerda a las óperas de Brecht, en las que el autor se lanzó en el mismo juego arriesgado de incorporación de la forma mercancía, acompañada de su crítica (PASTA, 1986). Hubo en las óperas de Brecht el intento de criticar el arte «culinario» desde dentro, usar una técnica para hacerla volverse contra sí misma, revelando el carácter mercancía no solo de la diversión, sino también del propio espectador. La operación realizada en *Aventuras* es similar a la de *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutiérrez Alea, 1966). Hay una cita satírica y deconstructiva de géneros, pero sin dejar de lado el placer de sus procedimientos narrativos. Esto genera una recepción activa, porque es consciente de las fórmulas del lenguaje (GUTIERREZ, 2014; GUTIERREZ, 2015). García Espinosa afirma que se trata de «una forma que permite, sin perder la comunicación con el público, buscar lo nuevo dentro de las propias posibilidades que todavía se mantienen en lo viejo» (GARCÍA ESPINOSA, 2001: 238)⁶. Así, el cineasta cubano defiende la búsqueda de un cine popular en el ámbito del cine comercial (GARCÍA ESPINOSA, 1971: 29), puesto que, como afirmó Brecht, renunciar a tales medios de trabajo representa una «libertad fuera de los medios de producción» (BRECHT, 1973: 111).

En su lucidez, García Espinosa busca soluciones de compromiso entre varias posiciones antagónicas: entre la autonomía del arte y su instrumentalización política, entre el compromiso político del artista y su libertad, entre pensamiento y diversión, entre formalismo y arte panfletario o didáctico (GARCÍA ESPINOSA, s/d: 276), entre la ruptura con la narrativa hollywoodiana y el experimentalismo radical –que, la mayor

6. Esta cita se ha extraído del texto en que García Espinosa se refiere al trabajo de Lars von Trier y Wong Kar-wai, comentando cómo estos autores toman los géneros para subvertirlos. La fórmula, sin embargo, es muy similar a la utilizada

antes para comentar su propia película, cuando hablaba de «buscar lo nuevo en confrontación con lo viejo» (GARCÍA ESPINOSA, 1994: 122).

parte de las veces, tiene la «mentalidad pequeñoburguesa como única destinataria» (GARCÍA ESPINOSA, 2002: 247)–. Como Gutiérrez Alea en *Dialéctica del espectador* (1982), García Espinosa rechaza un cine que revolucione la superestructura sin «conmover a la base» (GUTIÉRREZ ALEA, 1982). ¿Cómo encontrar el equilibrio entre esos polos? En el respeto al espectador. Para García Espinosa, la libertad del creador no está por encima de la libertad del espectador (GARCÍA ESPINOSA, 2000: 212).

Por un cine imperfecto contiene de forma densa y concentrada el pensamiento que desarrollará y transformará después en películas y ensayos de manera coherente. En *Por un cine imperfecto*, el cineasta reivindicaba una poética cuyo objetivo era desaparecer como tal; después defenderá que el objetivo del cineasta revolucionario es hacer la revolución en el cine (GARCÍA ESPINOSA, 1971). Más tarde asumirá que de momento incluso ese cine popular tendrá todavía que ser minoritario (GARCÍA ESPINOSA, 1988). Es cuando realiza películas como *Son... o no son* (1980) y *El plano* (1993), enfocadas en un debate metateórico. Como el ensayo de 1969, *Son... o no son* lanza cuestionamientos sobre la función del arte: ¿cómo crear reflexión si el público va al cine para “desconectarse”?, se pregunta varias veces a lo largo de la película. *Por un cine imperfecto* es una defensa del derecho a hacer arte antes de la proletarianización de los cineastas, en una defensa de “lo que hay en el momento”.

En su libro sobre las teorías de los cineastas en América Latina, José Carlos Avellar (1995) comenta cómo algunos de los conceptos que García Espinosa propone en su famoso ensayo ya estaban en circulación desde la década de 1950 o incluso antes entre cineastas de América Latina tales como Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos y Humberto Mauro. Por ejemplo, la idea de un uso creativo y expresivo de la precariedad material. Avellar comenta también cómo hoy día ya no está en el horizonte la utopía de que el arte pueda

desaparecer en el todo, de que el desarrollo tecnológico pueda llevar a una ampliación democrática de la actividad creativa, considerando que, por el contrario, cuanto más se multiplican los medios de comunicación, más se requieren espectadores⁷. Para Avellar, lo que permanece en vigor en el trabajo teórico de García Espinosa es la defensa de la imperfección como única posibilidad de supervivencia de nuestro cine.

Pero esto es un presupuesto básico. Para mí, sin embargo, lo que hay de más permanente en el trabajo de Julio García Espinosa y de otros pioneros del cine de la revolución cubana es la búsqueda de un cine popular. Hay una cuestión siempre vigente: ¿cómo hacer un cine que busque la reflexión sin hablar a solas? En Cuba, durante las décadas de 1990 y 2000, cineastas como García Espinosa, Gutiérrez Alea y Humberto Solás realizaron películas que pueden considerarse, en relación a la “prodigiosa década” de 1960, un paso atrás en términos estéticos. En *Barrio Cuba* (2005), Solás propone un diálogo con el melodrama, e incluso con la telenovela, en *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) hay un retorno al naturalismo, al lenguaje corriente del cine clásico, y en *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994) una vuelta al realismo. Aquí, los géneros y estilos ya no son propiamente “subvertidos”, sino que son utilizados por su valor de comunicación, como manera de garantizar la presencia del interlocutor y hacer del cine una intervención efectiva en la esfera pública⁸. Estas películas, que podrían ser criticadas por sus opciones de lenguaje, más bien revelan la profunda coherencia de García Espinosa y de sus colegas del ICAIC, para quienes el diálogo con el público siempre estuvo por encima de la mera búsqueda de la expresión personal. •

La autora desea agradecer a María Carbajal la traducción del texto al castellano y a Augusto Calil la revisión de la versión inglesa.

7. El propio García Espinosa observó en 1988 cómo la difusión de los productos de la industria cultural hacía de todos nosotros espectadores del mundo, más que ciudadanos del mundo. Es notable que hoy día, cuando grandes porciones de la población tienen una cámara en su bolsillo, no estamos siendo testigos de la realización de la utopía de García Espinosa. Con la multiplicación de los medios de producción y reproducción audiovisual, asistimos al aumento del número de horas pasadas por la población delante de las pantallas, en el consumo de obras audiovisuales que, aunque realizadas por *amateurs*, muchas

veces no hacen más que reproducir los estándares de la industria cultural. La autopromoción incentivada por Internet puede verse como una forma de autoexplotación que siempre retroalimenta la máquina.

8. Fornet considera esta búsqueda de la interlocución un aspecto fundamental para el desarrollo del cine en Cuba después de la Revolución, y Chanan subraya el rol del cine en la esfera pública cubana desde entonces (FORNET, 1990; CHANAN, 2004).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Observación: Para facilitar la lectura del texto, identificamos los trabajos de la autoría de Julio García Espinosa, así como los manifiestos y artículos periodísticos de los 60 y 70, por el año de su publicación original.

ADORNO, Theodor y 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.

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*. En *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*. En *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*. En *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!*. En *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*. En *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*. En *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)*. En *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*. En *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!*. En *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*. En *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*. En *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. Republicado como *No es fácil la herejía* en *Revolución es lucidez* (1998) (pp. 111-122). La Habana: Ediciones ICAIC.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir (2014). *Brecht-crítica-criese-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*, Año 3, N° 33, 20 de marzo de 1964. Republicado en 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 y 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*, Año 1, Nº 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 diciembre 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*. En *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 y GETINO, Octavio (1969). *Hacia un Tercer Cine*. Republicado en *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*, Año 2, Nº 23, 3 de agosto de 1963. Republicado en POGOLOTTI, Graziella (org.) (2006). *Polémicas culturales de los sesenta* (pp. 17-22). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

MARIA ALZUGUIR GUTIERREZ

Doctora por el programa de postgrado en medios y procesos audiovisuales de la ECA/USP (Brasil), investigadora y profesora de cine. Con estudios enfocados en el cine realizado en América

Latina entre las décadas de 1960 y 1970, ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas en diversos países.