

Revolución Cubana y documental – 60 años

Ignacio Del Valle Dávila & Mariana Villaça*

La historia del cine cubano tiene en la Revolución de 1959 un auténtico divisor de aguas. Si bien es indudable que existieron muchas y muy variadas experiencias cinematográficas antes de la instauración del gobierno revolucionario, no es menos cierto que tras el triunfo de los barbudos, encabezados por Fidel Castro, el cine cubano se vio fuertemente impulsado, a partir de un modelo de desarrollo enormemente centralizado alrededor del poderoso Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Como muestra del interés estratégico que tuvo la Revolución por el cine –entendido como vehículo de propaganda, medio de información, forma educativa, industria cultural y arte– suele citarse el conocidísimo hecho de que la ley de creación del ICAIC, publicada el 24 de marzo de 1959, haya sido la primera del ámbito cultural firmada por el nuevo gobierno. Sin embargo, hay en ese hito un aspecto poco conocido, que resulta particularmente significativo, ese texto legal antecede en más de un mes a una de las normas jurídicas más emblemáticas y urgentes de la revolución, auténtica bandera de lucha durante los combates en la Sierra Maestra: la ley de la reforma agraria. Hay algo curiosamente metafórico en esa cronología. Es como si con ese gesto los nuevos gobernantes hubiesen querido garantizarse que tenían la capacidad de representar el nuevo estado de las cosas, antes de lanzarse a acometer los cambios que reivindicaban. “No hay revolución sin canciones”, decían los artistas chilenos que apoyaban a la Unidad Popular (1970-1973). Diez años antes, los cubanos parecían afirmar: “No hay revolución sin filmes”.

Dentro del cine desarrollado por el ICAIC, el documental jugó un papel estratégico, desde el primer momento. No solo tuvo siempre la primacía desde un punto de vista cuantitativo, sino que también fue el formato privilegiado para dar cuenta de los avances y desafíos de la revolución; promover la toma de conciencia ante campañas específicas del régimen; llamar a la movilización, o realizar labores didácticas y educativas. No es de extrañar, entonces, que

* Editores convidados da *DOC On-line*. Ignacio Del Valle Dávila: Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Pós-graduação em Multimeios. 85866-000, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com.

Mariana Villaça: Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Campus Guarulhos, Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História. 04021-001, Guarulhos (SP), Brasil. E-mail: marimavi@hotmail.com.

haya sido una polémica sobre un documental, *P.M.* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Giménez Leal, 1961), el origen de las palabras de Fidel Castro que sentaron las bases –y los límites– de la política cultural del régimen: “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”.

Como bien nos recuerda Juan Antonio García Borrero (2007), el documental cubano alcanzó el reconocimiento de muestras y festivales internacionales (Leipzig, Oberhausen, Sestri Levante, Pesaro, Viña del Mar, Mérida) mucho antes que la ficción posrevolucionaria, aunque haya tendido a desdibujar ese fenómeno el éxito de algunos largometrajes ficcionales como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968) o *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976). Habría que añadir que la gran mayoría de los cineastas cubanos quebraron sus primeras lanzas en el documental, antes de ser autorizados por la dirección del ICAIC para realizar proyectos de ficción. En ese sentido, en la práctica, el documental sirvió como principal escuela para el cine cubano realizado durante las primeras décadas del gobierno revolucionario. Las constantes hibridaciones entre ficción y no ficción que caracterizan a la producción cubana son, evidentemente, una manera de poner en tensión las convenciones del cine tradicional y de cuestionar críticamente sus límites, en busca de nuevas formas de expresión para un cine que se quiere revolucionario. Sin embargo, esas hibridaciones también encuentran su origen en la preeminencia que, desde el punto de vista del volumen de producción, tuvo siempre el documental en el cine cubano.

Durante muchos años hablar de cine documental cubano fue, por encima de todo, hablar de la extensísima obra de Santiago Álvarez y del espacio que este dirigía, el célebre Noticiero ICAIC Latinoamericano. La importancia de ambos en la historia del mundial es innegable. Por un lado, Álvarez revolucionó las formas autónomas del cine documental –y del cine político en general– por medio de una concepción extremadamente original del montaje y del trabajo con imagen de archivo y trucajes. Por otro, el Noticiero del ICAIC, con sus 1493 ediciones, realizadas entre 1960 y 1990, dio cuenta de procesos históricos acaecidos en más de 90 países, siendo en muchos casos la única fuente audiovisual que se conserva de ellos. Con todo, a pesar del enorme papel de Álvarez y del Noticiero, el documental cubano no se reduce a ellos. Otros cineastas menos alineados con el régimen, como Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, merecen también un lugar destacado por la profundidad crítica, la calidad estética y el afán experimental de su obra. Prácticamente olvidados por las primeras historias del cine cubano, han ganado un espacio creciente en la producción académica contemporánea. Testimonio de ello son dos artículos de este número, escritos por Santiago Juan-Navarro y Marina Tedesco.

En los últimos diez o quince años los investigadores cubanos se han volcado a estudiar la historia de su propia cinematografía, con energía y profundidad, enfrentando muchas veces la falta de recursos y la ausencia de una distinción clara entre el campo de la crítica y el de la investigación universitaria. Como resultado de esos esfuerzos, han proliferado las publicaciones académicas con un ritmo impensable hasta hace poco. Tal vez, los autores más conocidos sean Juan Antonio García Borrero, entre cuyos libros podríamos mencionar *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (2007); Joel del Río y Marta Díaz, autores de *Los cien caminos del cine cubano* (2009) y el actual director de la Cinemateca de Cuba, Luciano Castillo, entre cuyos libros cabría citarse *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*, escrito en coautoría con Arturo Agramonte (2008). Sin embargo, la lista es larga y en ella habría que incluir algunos títulos específicos sobre cine de no ficción, como *El noticiero ICAIC y sus voces* de Mayra Álvarez Díaz (2012) y *Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental* de Jorge Luis Sánchez González (2010).

Ahora bien, el interés académico por el cine cubano trasciende ampliamente los límites de la isla y se expande hacia otras áreas culturales y otras nacionalidades. Ello puede explicarse, en parte, por el carácter fuertemente internacionalista del que están impregnadas las temáticas del cine cubano y que ha ido siempre de la mano con una dinámica de circulación de agentes, organización de eventos y fomento de intercambios culturales a escala transnacional, que está fuertemente asentada en la lógica de la diplomacia cultural.

La atracción que el cine cubano ejerció (y ejerce) sobre la mirada europea es patente en la obra de varias figuras que se tornarían exponentes internacionales del documentalismo como, por ejemplo, el soviético Roman Karmen, el holandés Joris Ivens y los franceses, Chris Marker y Agnès Varda –fallecida este año de 2019. Los dos últimos son objeto de cuatro artículos de este número. Esos textos dialogan, en cierta medida, con la literatura científica sobre esos cineastas y con la historiografía francesa que analizó la trayectoria de realizadores que estuvieron en Cuba, y al propio cine cubano. Respecto de esa producción académica francesa sobre el cine cubano, cabe mencionar a investigadores como Emmanuel Vincenot, Nancy Berthier, Julie Amiot y Magali Kabous, entre otros, que han desarrollado y dirigido trabajos sobre el cine de la isla en los últimos diez años, contribuyendo a la ampliación y profundización de la producción europea sobre el tema.

El potencial internacionalista del cine cubano y su alcance históricamente transnacional han contribuido a que en la producción académica de los países de América Latina, los estudios sobre el documental cubano, en particular, y el

cine de la isla, en general, suelen enmarcarse dentro de estudios más amplios sobre la red de intercambios cinematográficos conocida como Nuevo Cine Latinoamericano. Dentro de las publicaciones de los últimos diez años, cabría citar la obra dirigida por el argentino Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en América Latina* (2016) y los libros *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* del chileno-español Ignacio Del Valle Dávila (2014), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica* del peruano Isaac León Frías (2013), *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental* de la argentina Silvana Flores (2013) y *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* de la argentina Susana Vellegia (2009). Un espacio no desdeñable ha tenido el cine cubano en la academia brasileña, a la que pertenecen los organizadores de este número de Doc On-line y de donde proceden la mayoría de los artículos que nos han sido propuestos. Al respecto, podrían mencionarse los libros *O cinema latinoamericano de Chris Marker* de Carolina Amaral de Aguiar (2015), *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento* de Elen Doppenschmitt (2012) y *Cinema Cubano: revolução e política cultural* de Mariana Villaça (2010), así como las tesis de doctorado de Cristina Alvares Beskow (2016), Marcelo Prioste (2014), Maria Gutiérrez (2014) y Fabián Núñez (2009).

Al encarar la organización de un número monográfico sobre el cine documental cubano, nuestro objetivo ha sido ofrecer una amplia pluralidad de miradas y de abordajes. Hemos buscado acercar al lector a la fascinante riqueza y complejidad de esta cinematografía; sin dejar de lado tensiones políticas, contradicciones, debates y polémicas. La diversidad de las procedencias de los artículos no solo da cuenta del interés transnacional que suscita el documental cubano, aspecto al que ya nos hemos referido, sino que garantiza esa variedad de aproximaciones. Los textos que aquí publicamos han sido escritos por investigadores de universidades e instituciones de investigación de Argentina, Brasil, Cuba, Estados Unidos y Francia.

Los artículos del número que presentamos han sido distribuidos en cuatro grandes bloques temáticos, que expondremos a continuación:

El primer bloque, “Cineastas y propuestas para un cine revolucionario” se compone de cinco artículos que exploran debates amplios sobre el lugar del documental en el cine cubano posrevolucionario, haciendo hincapié en trayectorias y proyectos autorales revestidos de polémicas y lagunas.

En el artículo que abre este número, “Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista”, el investigador y crítico de cine cubano, Luciano Castillo, gran conocedor de esa cinematografía, nos muestra la relación intrínseca entre

el uso de dispositivos documentales y la creación no-documental en el conjunto de la obra de ese cineasta. Castillo expone evidencias de esa relación en diversos filmes, enfocándose especialmente en el clásico *Memorias del Subdesarrollo* (1968), que fue inicialmente planeado por el realizador como “una especie de documental”. Se ponen en evidencia, así, las fronteras fluidas entre los “géneros” en el medio cinematográfico cubano de la posrevolución.

La constatación de esa fluidez también es patente en el inspirador artículo “Ese oscuro objeto incómodo: el “cine directo” en las reflexiones cubanas (y latinoamericanas) sobre el documental”, de Fabián Núñez. El autor vuelve a los debates y polémicas que asediaron al cine documental en Cuba, en los años 1960 y 1970: describe las presiones y los anhelos de los cineastas en busca de un camino propio para el cine cubano que pasaría, necesariamente, por el realismo. Muestra también la importancia de la comprensión de la lógica de producción que operaba en el ICAIC, en un contexto en el cual diversos formatos fílmicos debían ser contemplados para atender las expectativas y solicitudes.

Mediante una mirada comparativa y con un evidente contorno poético, Victor Guimarães, en el artículo “El éxtasis del pueblo: *P.M.* (Cuba, 1961) y *Arasta a bandeira colorida* (Brasil, 1970)”, analiza la representación del pueblo “en fiesta” en esos documentales. Establece afinidades estilísticas y figurativas, como la presencia de la música, de los negros y de la danza, arrojando luz sobre las particularidades narrativas e ideológicas de cada obra. El autor nos releva la potencia estético-política provocadora de esas producciones que, en ambos países, huyeron de convenciones y estuvieron revestidas de sentidos ambiguos.

En el artículo “La mirada antropológica de Nicolás Guillén Landrián: Subalternidad y diferencia en sus primeros documentales”, Santiago Juan-Navarro propone un análisis detenido del recorrido de Nicolasito, desde sus primeras producciones. El autor presenta diversos aspectos de la mirada inquisitiva de ese cineasta y su peculiar relación con el público y con el ICAIC. Juan-Navarro explora los contornos estéticos y antropológicos de *Un festival* (1963), *En un barrio viejo* (1963), *Los del baile* (1965), *Ociel de Toa* (1965), *Retornar a Barracoa* (1966) y *Reportaje* (1966). Enfatiza, también, la habilidad con que ese cineasta representaba la euforia revolucionaria, tensionándola y construyendo una visión extremadamente irónica y crítica del discurso oficial.

Otra trayectoria individual dentro del ICAIC, breve y accidentada, es abordada por Marina Tedesco al enfocarse, como indica el título, en “La contribución de Sara Gómez al lenguaje del documental cubano posrevolucionario: un análisis de *Historia de la piratería*”. Sara Gómez, una de las pioneras y raras

directoras de ese período, con diversos puntos en común con Nicolasito –como el interés por la cultura afrocubana y por la situación social de la población negra (siendo ambos negros), así como el gusto por la ironía en sus producciones–, es enfocada en primerísimo plano por la investigadora, que destaca su invisibilidad en la historiografía y procura dirimir parte de las lagunas existentes, por medio del análisis de un documental poco conocido, realizado por Gómez para la Enciclopedia Popular en 1963, y que tiene un lenguaje ya marcado por la *intermedialidad*.

El segundo bloque de trabajos que compone este número se titula “El internacionalismo en el cine cubano”. Está compuesto por otros cinco artículos que exploran, principalmente, el rico material documental proporcionado por el Noticiero ICAIC Latinoamericano y por la producción de Santiago Álvarez. Ese noticiero, que atravesó las últimas cuatro décadas del siglo XX, está hoy parcialmente disponible en la plataforma abierta del *Institut National de l’Audiovisuel (INA/França)*. Por medio de los análisis presentados aquí se puede acceder, por un lado, a las lecturas cubanas de acontecimientos y procesos históricos que marcaron el siglo XX, como las dictaduras latinoamericanas, la experiencia de la “vía chilena al socialismo” del gobierno de Salvador Allende, las luchas anticoloniales en África, traducidas en tomas y discursos vehementes. Por otro, veremos también la construcción de las imágenes carismáticas de los líderes, la celebración de ciertas identidades y valores que procuraban moldear al “Hombre Nuevo” y comprometer a todos en la defensa de la Revolución, dentro y fuera de Cuba.

Glauber Matos, en “Internacionalismo y mimésis política – la voz de Fidel Castro en la edición 291 del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*” desmonta y analiza, enfocándose en la banda sonora, una histórica edición del Noticiero de 1966, dedicada a la divulgación del discurso de cierre de la Conferencia Tricontinental. El autor analiza estética y políticamente el papel de la voz de Fidel en esta edición, y los efectos de catarsis producidos, dialogando con los dos conceptos anunciados en el título, ‘internacionalismo’ y ‘mímésis política’, al deconstruir el lenguaje de esa edición.

En el artículo “*Noticiero ICAIC: una mirada cubana experimental y performática sobre las dictaduras latinoamericanas*”, Camila Arêas realiza, como declara en el subtítulo del trabajo, un “Estudio semiótico de la narrativa cineperiodística cubana sobre Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Uruguay”. La autora presenta un detallado inventario de las formas de abordar los golpes de Estado latinoamericanos presentes en el conjunto de las ediciones del Noticiero, analizando cómo esas aproximaciones marcan el inicio de una nueva manera de narrar y representar América Latina. Explora el carácter experi-

mental del lenguaje del Noticiero, proponiendo interesantes comparaciones y reflexiones al respecto.

Ignacio Del Valle Dávila, que también es organizador de este número, centra su artículo “*De América soy hijo y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972): el documental cubano y las polémicas en el seno de la izquierda” en el análisis del largometraje de Santiago Álvarez que registra la polémica visita de Fidel a Chile, a fines del año 1971. El autor desmenuza las relaciones políticas y cinematográficas entre Cuba y Chile en ese período, iluminando dilemas y tensiones que pueden ser escudriñados en el material fílmico cuando se indican, por ejemplo, las diferencias geográficas entre los dos países, cuando se comprueban algunas opciones narrativas específicas, como la presencia hegemónica de eventos oficiales en el recorrido de la visita del líder cubano, o cuando se constata la existencia (no casual) de más de una versión de ese documental.

En el artículo siguiente, Chile bajo las lentes cubanas también es objeto de interés de parte de Carolina Amaral de Aguiar, que dirige su mirada hacia el impacto del 11 de septiembre de 1973 en Cuba. En “El golpe de Estado en Chile y el cine documental en el ICAIC”, la historiadora presenta la reacción de la dirección del ICAIC al golpe de Pinochet, los Noticieros dedicados al tema y las condiciones de trabajo de los cineastas chilenos en Cuba, país que acogió a muchos exilados. También revela detalles interesantes del proyecto que dio origen a la trilogía *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979) y del nivel de colaboración entre cineastas chilenos y cubanos, en el período en que nombres como Pedro Chaskel y Patricio Guzmán vivieron y produjeron en La Habana. El trabajo demuestra, además, los cambios en la imagen de Allende que se operaron en las producciones cubanas, mostrando que el cine participó activamente de la construcción del discurso histórico y de las relaciones entre esos dos países.

Cerrando el bloque, Alessandro de Souza e Silva presenta un fragmento de su original investigación sobre las producciones cubanas en África (y sobre África). En el artículo “Los ojos de la revolución ‘internacionalista’: los *corresponsales de guerra* cubanos en África, 1959-1989”, el historiador analiza la formación técnica, el papel y la contribución de camarógrafos que recibieron algún tipo de entrenamiento militar y eran enviados, con el nombre de “corresponsales”, para filmar las guerras en África. El autor analiza esa “cinematografía militar” consagrada a países como Angola, Etiopía, Guinea y Congo, el vínculo con el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y la contribución de ese material para la construcción y la monumentalización del discurso oficial, a pesar de que las imágenes obtenidas no siempre tradu-

jesen las expectativas que suscitaban, en Cuba, el desempeño militar de las tropas apoyadas.

“Presencia extranjera en el ICAIC: la mirada francesa” es el título del tercer bloque de este número, compuesto por artículos de tres investigadoras brasileñas sobre el paso por Cuba de dos cineastas que se involucraron intensamente con la Revolución y tradujeron, en los documentales que filmaron en la isla, esa experiencia: Chris Marker y Agnès Varda, esta última fallecida durante la elaboración de este número.

Julia Fagioli, en el artículo “Fidel Castro y Che Guevara en *El fondo del aire es rojo*, de Chris Marker”, centra su análisis en las representaciones recurrentes de ambos líderes, que asumen el lugar de mitos en el documental. Muestra la conjunción de ensayismo y militancia en la obra de Chris Marker y puntúa los diversos momentos, en medio de la sucesión de variados temas, en los que el cineasta presenta, en el filme, a Fidel y al Che, revelando las sutilezas en la forma de representar a cada uno.

“Marker, Varda y la Revolución Cubana: asociaciones surrealistas, el trabajo con clichés y exotismo”, de Luiza Alvim, es un trabajo especialmente dedicado al análisis de dos documentales contemporáneos: *Cuba sí* (1961-1963), de Marker y *Salut, les cubains* (1963), de Varda. Alvim hace un inventario de los dispositivos, citas y elementos existentes en esas obras que podrían asociarse a una “escritura surrealista”. Apunta también el papel de la música, la existencia de clichés y la presencia de una mirada extranjera que llama la atención hacia lo “exótico”, no exento de encantamiento.

Francieli Rebelatto se dedica específicamente a la obra “cubana” de Varda en “*Saludos cubanos: la puesta en filme de las fotografías de Agnès Varda*”. La autora busca comprender cómo se da, por medio del recurso de la animación y del montaje, el uso de las imágenes fijas y su transformación en narrativa fílmica. La autora explora, así, la transterritorialidad entre fotografía y cine valiéndose de reflexiones teóricas de diferentes autores, utilizados para analizar ese documental afectivo, también abordado en otros dos artículos de este número.

El cuarto y último bloque, “Otros enfoques sobre el cine cubano”, presenta los trabajos de jóvenes y promisoros investigadores, que confirman la tendencia de la necesaria conjunción entre análisis político y estético cuando se trata de cine cubano, proponiendo aproximaciones que dialogan con la filosofía y la sociología política.

Milagros Vilar, en “¡Saludos, Cubanos! Los afectos alegres como potencias de acción política”, utiliza el concepto de afectos, de Espinoza, para reflexionar sobre el imaginario evocado por Varda en el documental en cuestión,

considerando los trazos de cubanidad realzados, el contexto del romanticismo revolucionario que tanto marcó esa época y las utopías de la juventud encantada por la idea de un posible “socialismo tropical”.

Finalmente, Hernán Fariás Dopazo propone un análisis de los primeros documentales posrevolucionarios a partir del tema específico de las representaciones de los campesinos. En “El campesinado en el cine documental cubano de la primera etapa de la Revolución (1959-1961)”, el autor aborda esas representaciones en cuatro producciones: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip y *Tierra olvidada* (1960), de Óscar Torres, identificando los dualismos que permean sus discursos.

Tras los artículos el lector encontrará cuatro entrevistas inéditas, realizadas con personalidades que participaron del medio cinematográfico cubano y que tradujeron, por medio de sus trayectorias, aspectos importantes de la historia del documentalismo abordado en este número. Nos referimos, en primer lugar, al cineasta y guionista, Manuel Pérez, que vivió el inicio del ICAIC, realizó y participó en numerosas ediciones del Noticiero, aquí entrevistado por Cristina Alvares Bescow. También, a la entrevista de Ignacio Albornoz Fariña al chileno Pedro Chaskel, que trabajó durante años en el ICAIC como montador y realizador. Tainá Menezes nos trae a Jerónimo Labrada, ingeniero de sonido responsable de la identidad de buena parte de los Noticieros y de muchos documentales, por su parte Hélio Augusto de Souza Alves entrevista a Ernesto Fernández Noguerras, fotógrafo de prensa antes de la Revolución, cuya trayectoria nos indica los desafíos del registro de imágenes en años de intensa polarización política y la interfaz del documentalismo con la fotografía. Por último, en la sección dedicada a las tesis presentamos resúmenes de recientes investigaciones relacionadas con diversos aspectos del audiovisual cubano.

Referencias bibliográficas

- Agramonte, A. & Castillo, L. (2008). *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*. Camagüey: Editorial Ácana.
- Aguiar, C. (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda.
- Álvarez Díaz, M. (2012). *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: La Memoria.
- Beskow, C. (2016). *O documentário no Novo Cinema Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e*

- Santiago Álvarez (Cuba)*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Del Río, J. & Díaz, M. (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Doppenschmitt, E. (2012). *Políticas da voz no cinema em Memórias do sub-desenvolvimento*. São Paulo: Educ.
- Flores, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- García Borrero, J. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y medio libros de cine, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Gutiérrez, M. (2014). *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Mestman, M. (ed.) (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Núñez, F. (2009). *O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tesis de Doctorado, Universidad Federal Fluminense, Niterói.
- Prioste, M. (2014). *O Cinema Documentário de Santiago Álvarez na Construção de uma Épica Revolucionária*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Sánchez González, L. (2010). *Romper la tensión del arco, movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.

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