laFuga

Nicolasito's Way

Los sinuosos caminos de la estética revolucionaria

Por Ernesto Livon-Grosman

Tags | **Cine político | Representaciones sociales | Estética - Filosofía | Cuba**

Ernesto Livon-Grosman Realizador audiovisual y profesor de literatura y cine en Boston College. Ha dirigido varios videos sobre poesía. Su primer largo documental es Cartoneros (2006) acaba de terminar un segundo largo, Brascó, que se estrenará a fines de este año. Ha publicado además textos críticos sobre literatura de viaje y poesía experimental. Es el coeditor de The Oxford Anthology of Latin American Poetry.

> *"Lo que hace que con frecuencia los documentales sean tan fáciles de comprender es la restricción arbirtraria de sus temas. Suelen atomizar los procesos sociales y presentarnos la alienación que producen esos procesos. Sin embargo uno puede pensar la complejidad de un momento que no puede ser contenido en una sola obra, un momento que contiene de una manera indisoluble hechos y valores cuyo significado no pueden aun visualizarse. El tema del documental sería entonces esta totalidad".*
>
> Guy Debord, *Sobre el pasaje de unas pocas personas a través de un breve período*.

Los documentales que constituyen la producción cinematográfica de Nicolás Guillén Landrían (1938-2003) llaman la atención no sólo por el grado de experimentación formal que los define sino también por las dificultades que acompañaron su exhibición. Una consecuencia lógica de estas restricciones fue la escasa atención crítica que recibió su obra, otra, más sorprendente, es el carácter de culto que alcanzaron sus películas en el medio cinematográfico cubano. Al comparar su obra con la de otros realizadores cubanos contemporáneos, como Santiago Alvarez con los que que Nicolasito compartía los espacios del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos), llama la atención la incomodidad que produjo su obra, una suerte de presencia fantasmagórica donde muchos cineastas sabían de sus películas pero éstas no se proyectaban ni se comentaban en los medios oficiales. Esta ausencia crítica está ligada a la censura institucional de su persona y de su obra que a su vez hicieron que la circulación de sus películas fuera, durante años, subterránea. Me gustaría proponer que las restricciones de difusión que rodearon su obra en general, y en particular a *Coffea Arábiga* (1968), se deben más a los desafios formales que proponen sus documentales que a la preocupación oficial respecto de los contenidos de sus películas. La dificultad de sus documentales está ligada a un montaje discontinuo y a lo que pareciera ser una narrativa de asociación libre y, sin embargo, es esta complejidad lo que hace que sus trabajos puedan ser percibidos como la reflexión política que son[1].

Nicolás Guillén Landrián, conocido como Nicolasito para distinguirlo de su tío el poeta Nicolás Guillén, estudió con Theodor Christensen y Joris Ivens, ambos directores europeos que participaron activamente en la formación de la primera generación de documentalistas que surgieran del entonces recién fundado Instituto del Cine Cubano. En este contexto la idea de influencia es menos una opción personal que surge de un gusto por ciertas obras sino más bien el impacto institucional de un grupo de directores e intelectuales que definieron las estéticas de los primeros estudiantes de cine que se formaron en los primeros años del ICAIC. A la influencia de Christensen e Ivens hay que sumarle la de otros directores y productores como Agnès Varda, Chris Marker, Michel Piccoli, Jean-Luc Godard, realizadores que viajaron a Cuba con la intención de filmar durante los primeros años de la revolución, en una época en que la isla se transformaba en un importante destino de la izquierda revolucionaria.

Durante la primera mitad de la década Marker y Varda filmaron películas icónicas de los primeros años de la revolución que los colocaron como referentes entre los nuevos realizadores cubanos. Un ejemplo de esta influencia es el caso de *Salut les Cubains* (1963) de Agnès Varda que tuvo a Sara Gómez como asistente de dirección. Las marcas de esta influencia pueden verse en el uso que Varda hace de las imágenes fijas, en ese y otros filmes, recurso que quedará asociado al documental de ensayo de esa época. Las películas de Sara Gómez adoptaron no sólo la foto fija sino también cierto ritmo en el montaje que recuerda al de Varda.

Tanto Varda como Marker fueron fotógrafos y en su transición de la fotografía al cine incorporaron la imagen fija como eje de de sus primeros trabajos cinematográficos. El dispositivo fotográfico también es un punto de contacto entre la obra de Nicolasito Guillén Landrián con otros directores de la época y es un recurso que ayuda a colocar sus filmes en el contexto de una producción cinematográfica internacional. Una de las paradojas de la obra de Nicolasito está justamente en este doble estándar según el cual lo que era bueno para los directores extranjeros, todos ellos simpatizantes de la revolución, no es lo suficientemente bueno como para que un cineasta cubano pueda evitar la censura que habría de durar cuatro décadas. La difícil recepción que experimentaran sus películas dentro del marco de las instituciones culturales cubanas son a mi manera de ver la consecuencia de la concepción instrumentalista y normativa que la revolución tenía de la relación entre arte y política en un momento en que el establishment estaba definiendo su propia versión del realismo socialista. Los censores que lograron prohibir sus películas nunca lograron articular las razones de su incomodidad pero es posible imaginar que se debió a la combinación de cierta concepción programática del arte y la desconexión respecto de otros discursos y prácticas políticas sobre el cine que ya circulaban fuera de Cuba. Uno de esos referentes, al menos para buena parte de los directores franceses que visitaban la isla, eran los textos y las primeras películas de Guy Debord. Su participación en el letrismo primero y el situacionismo después hizo que Debord se convirtiera en un referente de una izquierda iconoclasta que siempre mantuvo una relación, por momentos tensa, entre arte y política. Para el mayo francés Debord resultó ser una fuente de inspiración por la frescura libertaria con la que interpreta algunas de las nociones más importantes del marxismo en un momento en que la rebelión obrero estudiantil, que quería distanciarse tanto de la derecha gaullista como de la izquierda estalinista, lo coloca en una posición de liderazgo intelectual. Los sesenta fueron una década expansiva tanto para la izquierda latinoamericana como la europea y el año sesenta y ocho en particular fue un momento importante por las discusiones que dentro de la izquierda iban a profundizar la distancia respecto del modelo soviético.

Este es el contexto intelectual en el que Nicolasito filma *Coffea Arabiga*, un documental en sintonía con las discusiones de ese momento y en el que es posible encontrar ecos de la crítica que Debord hace del espectáculo, una crítica que trasciende la referencia a un gobierno o una revolución específica. Al mirar la obra de Nicolasito con una perspectiva global se hace más evidente que el tono paródico que con frecuencia se le atribuye deja de ser una explicación convincente de la reacción oficial. La parodia no logra abarcar la complejidad de la relación entre Nicolasito y el establishment, que lo prohibe, lo interna en una institución siquiátrica y lo restringe en sus movimientos pero que a la vez también le da los medios para seguir haciendo películas dentro del ICAIC [2].

De todos los documentales que Nicolasito realizara en Cuba, hay tres que se distinguen por su complejidad conceptual: *Desde la Habana ¡1969!* (1971); *Taller de Línea y 18* (1971); y el más conocido de todos *Coffea Arábiga* (1968). *Coffea es* el más didáctico de todos al ser un proyecto por encargo para la Serie de la Enciclopedia Popular. [3] Con un mensaje técnico y por lo tanto sobredeterminado de antemano, *Coffea* se presenta como un documental institucional con el fin de promover el plan de plantación de café en el cordón de la Habana. El proyecto del café, como tantos otros emprendimientos de desarrollo económico propuestos por la revolución, era coherente con los objetivos políticos de la revolución que siempre invocó la diversificación productiva como una estrategia para reducir la dependencia del monocultivo del azúcar. El documental muestra los múltiples pasos de la producción de café desde el sembrado de los plantines hasta el momento de la preparación de la bebida, pasando por la recolección, tostado y la identificación de sus patologías. Hace todo este recorrido del proceso de producción a partir de una narrativa exhuberante de información técnica pero contrapunteada con comentarios que interrumpen la narrativa lineal. Es esta deriva en el sentido debordiano del término que desestabiliza el didactismo del contenido sin jamás dejar de cumplir con su función informativa e incorpora múltiples registros semánticos lo que aleja a *Coffea* del modelo experimental de un director como Santiago Alvarez y lo diferencia

claramente de la mayoría de los documentales producidos durante los sesenta por el ICAIC más preocupados por la transmisión de contenidos. El grado de preocupación formal de *Coffea* lo torna en un proyecto más abstracto y por momentos más cerca de la instalación que del cine político militante porque remite a una narrativa fragmentada y paratáctica que a su vez crea una tensión entre lo que se dice y la forma en que se lo dice. [4]

Coffea comparte con las películas de Santiago Álvarez la conciencia del momento histórico que uno puede encontrar en *Now* (1965) o en *LBJ* (1968), pero relativiza el protagonismo revolucionario al contraponer lo público y lo privado. Los recursos formales en *Coffea*, el juego asociativo que identifica a los esclavos como la primera fuerza de trabajo al servicio de las plantaciones y una canción popular; la parataxia discursiva de los carteles que van borroneando los bordes que separarían el discurso estrictamente técnico de la voz narrativa del documental como es el caso en la referencia al baile, son dispositivos que le agregan al valor de agencia de sus películas la distancia crítica de un discurso digresivo. El delicado equilibrio entre el cumplimiento con un proyecto didáctico, el de promover la siembra del café, y el juego asociativo de la edición es lo que hace tan difícil clasificar este documental y proponer un juicio que lo explique como un todo. Complejo de explicar pero no tan difícil de imaginar es la incomodidad que estas derivas narrativas deben haber causado a una audiencia preocupada por la transmisión de un mensaje instrumental y pedagógico. [5]

Coffea Arabiga se proyectó por primera vez en 1968, cuando Nicolasito ya tenía en su haber varios filmes, algunos de ellos con premios internacionales como *En barrio viejo* (1963) *Ociel del Toa* (1965) y *Retornar a Baracoa* (1966). Por razones personales y profesionales *Coffea* inicia una segunda fase en su trabajo como cineasta.

Poco antes de comenzar la producción de la película Nicolasito había recibido el alta después de ser acusado de 'conducta impropia', un eufemismo de uso frecuente en el discurso oficial que servía para describir actividades contrarevolucionarias. Nicolasito se acerca al ICAIC desde un lugar de *outsider* para pedir que lo dejen hacer cine o le permitan irse del país. En respuesta a su pedido el Instituto lo pone en contacto con la Serie de la Enciclopedia Popular que le encarga la filmación de *Coffea Arábiga*. En un reportaje con Petusky Coger, Nicolasito recuerda las circunstancias en las que surgió el proyecto:

> Me pidieron que hiciera Coffea Arábiga, que fue el documental más problemático de los hechos por mí en ese período. Yo fui al departamento de documentales científico-técnicos como una concesión a la dirección del ICAIC, ya que me aceptaban de nuevo. Pero, por ejemplo, Ociel del Toa no es por encargo, Retornar a Baracoa no es por encargo, Los del baile no es por encargo, En un barrio viejo no es por encargo. Son documentales que yo hice libremente, que yo escogí y realicé (Lara Petusky Coger, Alejandro Ríos y Manuel Zayas, 2005).

El carácter de encargo y las restricciones que esto implicaba, se convierten en la ocasión para explorar las convenciones del género tal como se lo practicaba en ese momento en el contexto cubano. De hecho, pensar en *Coffea* en relación a un momento específico de la historia del cine documental latinoamericano ayuda a ver mejor las ramificaciones de lo que propone Nicolasito en este documental que se aleja del nerorrealismo dominante de la época en busca de otros modelos. [6]

Hacia la segunda mitad de la década, en 1967, Guy Debord publica *La sociedad del espectáculo* en el que desarrolla la idea del espectáculo como un sistema de relaciones sociales basadas en la imagen. Unos años antes propone el concepto de *détournement* como la distancia crítica capaz de resistir la sobredeterminación de ese sistema de imágenes que regula el funcionamiento social. Debord pone en circulación esos conceptos en la década del cincuenta y por lo tanto ya estaban, al menos potencialmente, disponibles en Francia para los directores que irían a Cuba en la década siguiente. Pero por otra parte, como sugerí antes al aludir a otras obras contemporáneas a la de Nicolasito, ya a principios de los años sesenta Lationamérica había tenido sus propias experiencias de *détournement* en algunas de las obras que surgieran en el contexto más del arte que del cine, por ejemplo en las actividades que tuvieron lugar en el Instituto Di Tella en Buenos Aires y más tarde en *Tucumán Arde* (1968), colectivos que con relativa facilidad combinaron exploración formal y compromiso político [7].

El uso que *Coffea* hace de la noción situacionista de *détournement*, entendida como el abandono del sentido original a favor de la resignificación de cada elemento del conjunto, ayuda a pensar de qué

manera el documental implica una alternativa crítica al modelo del documental cubano que ya comenzaba a perder flexibilidad o, para volver a la cita de Debord, como un film que propone: "mostrar toda la complejidad de un momento que no se resuelve en una obra única" (1967). Vale la pena recordar que en la versión cinematográfica de la *La sociedad del espectáculo* Debord dedica cerca de un minuto de la película a la imagen de Fidel hablando por televisión, confirmando en cierto sentido que su crítica no excluye los gobiernos llamados socialistas.

Una de las estrategias con las que *Coffea* se hace eco de la crítica situacionista del espectáculo es el gesto con el que la película borronea la diferencia entre lo público y lo privado colocándolos a un mismo nivel de importancia, suspendiendo el orden jerárquico que define lo que significa estar comprometido políticamente con la cotidianidad de la revolución cubana. La manera en la que la película sigue un sinuoso recorrido para incorporar el desvío de lo privado sin nunca perder de vista el punto de llegada del proyecto colectivo caracteriza toda la obra de Nicolasito y es particularmente notable en *Coffea*.

Un buen ejemplo de esta disolución de la diferencia entre el registro público y el privado es la secuencia en la cual una mujer escucha la radio mientras se peina. El montaje combina en planos sucesivos elementos de esa imagen de lo íntimo, el tocador, la radio y el poema sentimental, subvirtiendo la relación jerárquica entre productividad y ocio. Al igual que las otras mujeres que participan en la cosecha del café, los ruleros son el elemento visual que encadena los múltiples planos de las trabajadoras en diferentes actividades. Mientras se peina, la mujer que aparece por medio de una serie de fotos fijas, escucha en la radio un poema leído con una enunciación melodramática que recuerda los radioteatros de la década anterior, previos a la popularización de la TV. La secuencia enfatiza el carácter no productivo de estas actividades y se las ingenia para ofrecer una representación en la que lo cotidiano recibe la misma atención que las actividades revolucionarias, naturalizando la transición que va de la audición radiofónica a la recolección y secado del café. En esta y otras películas Nicolasito presenta una idea del ocio que nunca aparece parcelada por una fórmula como la de Lenin cuando proponía que un revolucionario debía tener un tercio de su tiempo dedicado al trabajo, un tercio al ocio y un tercio al descanso. En sus películas el ocio y la idea de la fiesta se presentan como actividades que no necesitan de ninguna justificación como sucede en la secuencia dedicada al baile. En el contexto de su obra es más atractivo leer la fiesta como la lógica del placer y como un complemento orgánico del trabajo más que como una defensa nostálgica de los años prerrevolucionarios: es decir es menos una disención que la celebración del presente en una revolución real y concreta. Video: http://vimeo.com/surynorth/coffea-arabiga-radio-clip.

El tema de la fiesta es para la revolución cubana un tema contencioso que con frecuencia se presenta asociado a los años prerevolucionarios, a la decadencia capitalista y por extensión, el fin de la fiesta se piensa como uno de los objetivos programáticos de la revolución. En la secuencia que abre *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, se muestra un baile callejero, una fiesta que termina con un disparo y un cuerpo es decir con una admonición sobre los posibles peligros de la fiesta. Esta secuencia que no tiene continuidad narrativa alguna durante el resto de *Memorias* ejemplifica la idea que la revolución tiene de la fiesta. [8] Video: http://vimeo.com/surynorth/coffea-arabiga-ing-bernaza-clip.

La noción de *détournement* está presente a lo largo de todo el documental y de manera muy especial en la relación entre palabra e imagen, en la secuencia dedicada a la germinación de la semilla de café. Narrada por la voz en *off* del Ingeniero Bernaza la secuencia es en sí misma una obra maestra del uso del espacio en la pantalla, por el tamaño de la letra y sobre todo por el ritmo con que aparecen las palabras. La deriva consiste en este caso en que el texto que se lee se aparta de la prolija narración del ingeniero y en un momento se 'cuela' en pantalla el texto 'Dale duro a los yankis' con el sorprendente resultado de que la inclusión de esta consigna, uno de los lemas clásicos de crítica al intervencionismo norteamericano, genera más preguntas que respuestas: ¿el discurso político y el técnico pertenecen al mismo registro? ¿las prácticas agrícolas alcanzan un nuevo nivel semántico cuando quedan juxtapuestas a las consignas revolucionarias? ¿es el discurso político sinónimo de pragmatismo? Un poco a la manera de las intervenciones de los letristas franceses que al recortar capas de afiches publicitarios resignificaban las imágenes que iban quedando expuestas, el trabajo cinematográfico de Nicolasito revela no un texto escondido sino las relaciones de poder entre dos tipos diferentes del discurso público al hacer que las palabras tipeadas en pantalla se aparten del sonido que están representando. Video: http://vimeo.com/surynorth/coffea-arabiga-beatles-clip.

Los documentales de Nicolasito siempre se caracterizaron por la complejidad de la banda de sonido por lo general construida a partir de múltiples sonidos extradiegéticos que constituye un componente en sí mismo más que un mero mecanismo de apoyo para la imagen. En una de las secuencias más notables de *Coffea* el documental superpone *El loco en la colina* (*The Fool on the Hill*) de los Beatles con la imagen de Fidel subiendo a un podio frente a una multitud. La primera impresión es de sorpresa por la aparente incongruencia entre la imagen y la letra de la canción y por el uso de un tema de los Beatles en un momento en que el rock en general y los Beatles en particular estaban oficialmente prohibidos en Cuba. Sin embargo la sorpresa cede y se hace evidente la perspicacia del comentario político que produce el documental a partir de un dispositivo básico de edición: la superposición de dos imágenes y la banda de sonido —el primerísimo plano de la barba de Fidel y una imagen de flores de café acompañados por la canción de los Beatles— que crea un nuevo significado que no existía por sí mismo en ninguno de sus componentes antes del montaje. En este caso la canción de los Beatles funciona como una forma de narración en *off*, un suerte de coro griego que comenta las acciones del personaje, las flores son el puente metonímico entre la imagen de Fidel y la letra:

Well on the way,

Head in a cloud,

The man of a thousand voices talking perfectly loud

But nobody ever hears him,

or the sound he appears to make,

and he never seems to notice,

But the fool on the hill,

Sees the sun going down,

And the eyes in his head,

See the world spinning 'round.

El sorpresivo fundido de la imagen de Fidel con flores de café superpuestas en su barba, en el momento mismo en que sube a un palco, lo transforma en un *flower child*, aunque se trate de otras flores, otras barbas, otras revoluciones contemporáneas pero distantes, por un instante ambas coexisten en un mismo gesto de admiración y de crítica. [9] Video: http://vimeo.com/surynorth/coffea-arabiga-baile-clip.

La obra de Nicolasito, en particular *Coffea Arábiga*, estableció simultáneamente con sus pares europeos, la posibilidad de un documental comprometido políticamente aunque no necesariamente con el mismo significado que esos términos tenían dentro de la revolución en la que se produjo. Parafraseando a Debord, *Coffea*, cuestiona una economía de la imagen y expone el espectáculo que acompaña a la revolución y el criterio unidimensional con la que ésta representa la productividad, el liderazgo político, la guerra, etc. La obra de Nicolasito también expande, más allá de las circunstancias de las políticas culturales cubanas, la discusión de las posibilidades críticas del documental como género y por extensión es también una invitación a revisar los criterios que se han seguido para la construcción de la historia del cine latinoamericano. ¿En qué medida sus filmes desestabilizan la noción del Tercer Cine como una estética alineada con la revolución cubana? ¿Hasta qué punto se puede decir que las dificultades de los censores cubanos con la obra de Nicolasito dicen más sobre cómo el cine militante fue usado como una herramienta ideológica dentro de la revolución que sobre su obra en particular? En este contexto cabe preguntarse si la categorización de su obra como paródica no es una justificación de cierta visión burocrática del arte y en última instancia otra manifestación de la autocensura. Más importante quizás es la posibilidad de pensar que las intersecciones como la que se encuentran entre los documentales de Nicolasito y ciertos conceptos del situacionismo no dependen de un contacto directo de Debord con el cine cubano sino de lo que Wittgenstein pensaba respecto de ciertas estructuras del lenguaje, que existen relaciones de familia, por las cuales ciertos aspectos de una estructura se repiten como se repiten aspectos fisionómicos

dentro de una familia, como semejanzas, que en este caso comparten una misma época.

Las películas de Nicolasito siguen necesitando de una interpretación que nos permita comprender mejor las condiciones en las que se produjeron y en este sentido es más útil pensarlas no como una anomalía dentro de la historia del cine cubano sino como parte de una izquierda que más allá de sus filiaciones nacionales desea mantener una mirada crítica sobre las instituciones, incluso aquellas que apoya. Son también una oportunidad para volver a pensar las múltiples formas de compromiso político que coexistieron en los sesenta y los setenta, diversidad ideológica que se dio dentro de la izquierda latinoamericana y que por momentos disentió con el establishment cubano pero que no fue muy diferente de la que tuvo lugar simultáneamente en Europa. Basta recordar que el mismo Regis Debray que en los años setenta manifestara su desacuerdo con Guy Debord, es el que en 1967 publicó *¿Revolución en la revolución?* estando en Bolivia con el Che Guevara. O que el ICAIC insistió en cambiar el final de la primera parte de *La hora de los hornos* antes de su exhibición en Cuba porque cuatro minutos de un plano fijo de la cabeza del Che muerto se consideraba malo para la moral cubana. En un momento como el presente en que buena parte de los gobiernos latinoamericanos están reviendo la historia de las últimas décadas, es una buena ocasión para preguntarse qué significaría hoy producir un cine latinoamericano con un compromiso político. La obra de Nicolasito Guillén Landrián ayuda también a repensar la relación entre compromiso político y experimentación formal no como antagónica sino como una de colaboración donde uno es la extensión de la otra, en el sentido en que la teoría es la extensión de la práctica.

Bibliografía

Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Debord, Guy. (s.f.). *On the Passage of Few Persons Through a Rather Brief Period of Time*. Recuperado de http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/120

Debord, G. (2009). *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press.

Debray, R. (1967). *¿Revolución en la revolución?*. Santiago de Cuba: Casa de las Américas.

García Borrero, J. A.(2009). *Intrusos en el paraíso: los cineastas extranjeros en el cine cubano de los años sesenta*. Granada: Fundación el legado Andalusí.

Katzenstein, I. (Ed.). (2004). *Listen, Here, Now: Argentine Art in the 1960s, Writing of the Avant-Garde*. New York: MOMA.

Longoni, A. & Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Petusky Coger, L., Ríos, A. & Zayas, M. (2005, septiembre 2). Entrevista a Nicolás Guillén Landrián. *Cubaencuentro.com*. Recuperado de http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20050904/74540a9e00385c591a45bac12d946245/1.html

Ponte, A. J.(2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.

Stock, A. M.(2009). *On Location in Cuba: Street Filmaking During Times of Transition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical Investigations*. Malden: Wiley-Blackwell.

Notas

1

Esta dificultad para la exhibición de su obra es particularmente paradójica cuando se tiene en cuenta que el ICAIC estuvo consistentemente interesado en la música experimental.

2

Un ejemplo inequívoco de parodia cinematrográfica se puede encontrar en las películas de William Klein, todas contemporáneas a las de Nicolasito.

3

Nicolasito dirigió casi todos sus documentales en Cuba, siendo la única excepción **Miami Downtown** (2001) que realizara durante el tiempo que vivió en Miami.

4

El documental toma su título, *Coffea Arabiga*, del nombre científico de una variedad de café, *Coffea Arabica*, que tiene entre otras la característica de ser particularmente resistente a las enfermedades.

5

Hay por lo menos tres cortos documentales sobre Nicolasito, cada uno de ellos ofrece un punto de vista complementario sobre la relación entre lo personal y lo institucional: *Café con leche* (2001) de Manuel Zayas; *Nicolás: El fin pero no es el fin* (2003) de Víctor Jímenez y Jorge Egusquiza Zorrila y el más reciente *Retornar a la Habana con Nicolás Guillén* (2012) de Julio Ramos.

6

La estética del hambre de las películas de Glauber Rocha, el cine militante de Raymundo Gleizer, el surrealismo de Alejandro Jodorowsky son algunos de los ejemplos que permiten establecer un marco de referencia en el cual colocar las películas de Nicolasito. En particular habría que mencionar *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, que se aparta del neorrealismo a la vez que establece una relación entre arte y activismo político. Como conjunto estas películas dan una idea de la diversidad de las poéticas en juego en la década en las que se filma *Coffea.*

7

En 1966 y en un contexto muy diferente del cubano, Oscar Masotta y Roberto Jacoby, ambos activos participantes del Instituto Di Tella de Buenos Aires, presentaron su 'antihappening' en el cual hicieron circular fotografías y gacetillas de prensa anunciando un happening que no había tenido lugar. La inclusión en *Coffea* de una breve entrevista a una mujer que espera el bus y contesta preguntas sobre el cultivo de café en checo sin que la película incluya traducción o subtitulado alguno tienden a producir una fractura similar en la homogeneidad de las narrativas que cargan de sentido cada acto público que tiene lugar en la revolución. Vale la pena recordar que mientras Masotta y Jacoby podían considerarse a sí mismos y al Instituto Di Tella como *outsiders* del sistema Nicolasito, en cambio está trabajando dentro de una de las instituciones más existosas de la revolución cubana y por momentos funciona como un *insider.* Debo un agradecimiento especial a Mariano Mestman por sus generosos comentarios y datos sobre el cine político de los sesenta y setenta.

8

Para otro ejemplo de la dificultad que la política cultural cubana ha tenido con la fiesta en el cine ver **PM** (1961) de Sabá Cabrera Infante. Mucho más reciente es la excelente reflexión de Antonio José Ponte en su libro *La fiesta vigilada*.

9

Los Beatles estrenaron *Fool in the Hill* a fines de 1967 como parte del album *Magical Mystery Tour*. La canción según McCartney refiere al Gurú Maharishi, y al igual que el uso que *Coffea* hace del tema, la canción misma es ambivalente respecto a su juicio del personaje.

Como citar: Livon-Grosman, E. (2013). Nicolasito's Way, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/nicolasitos-way/657