

Narrativas del residuo y pensamiento de frontera en el documental cubano reciente

por Astrid Santana*

Narratives of the Residue and Border Thinking in the Recent Cuban Documentary

This essay analyzes the aesthetic management of waste as part of border thinking in contemporary Cuban documentaries and the use of exteriority and anonymity in dissent operations. Based on the analysis of three documentaries, directed by filmmakers born in the eighties, I propose to explore how documentary fiction, according to Jacques Rancière's term, creates a mise-en-scene of isolation, ruin, debris to accompany the representation of the elderly who live on the fringes of utopia. The interpellation of the social and political project undertaken by the Cuban Revolution occurs through a new audiovisual conception, where the symbolic density and value of border thinking crystallize as political actions and disagreement.

Keywords: border thinking, waste, Cuban cinema.

1. Residuos, identidad y frontera. Construcción simbólica del límite

La naturaleza del residuo se basa en su expulsión del espacio en el que se preserva la sanidad y el orden. Esa espacialidad dentro-fuera implica la existencia de una frontera que se actualiza según los corrimientos simbólicos y, en términos estéticos, las gestiones de la representación. Apunta Zygmunt Bauman que «no es la diferencia entre productos útiles y residuos la que reclama la frontera y se sirve de ella. Por el contrario, es la frontera la que predice, literalmente hace aparecer, la diferencia entre ellos: la diferencia entre lo admitido y lo rechazado, lo incluido y lo excluido» (Bauman 2005: 43). La diferenciación sanitaria que asigna lugares y funciones específicos a los elementos

* Universidad de La Habana, Cuba; astrid@fayl.uh.cu.

constitutivos de la experiencia gesta su potencial subversión a medida que se refuerza lo que Walter Mignolo y Madina Tlostanova (2012) llaman el pensamiento fronterizo, la operación epistémica que surge de la exterioridad. Si bien los autores se refieren a la descolonialidad y al giro epistémico que supone, el concepto puede ser apropiado y extendido para comprender la vinculación del residuo a las nuevas formas de territorializar el conocimiento.

El orden clasificatorio que impone la modernidad occidental es un recurso epistémico que se reproduce a través de la violencia de la frontera y que el pensamiento desde el borde o la epistemología de la exterioridad (Mignolo y Tlostanova 2012) se propone alterar. El pensamiento de frontera se asocia a lo residual en la medida en que todo «pensamiento produce un residuo» (Bourriaud 2015: 123) y las formas metódicas de apropiación del saber liberan elementos excrementales. El intento de separación de lo expulsado viene a constituir la potencia del afuera en la que se definen nuevas formas de inteligibilidad.

Si la frontera es el fundamento para la asignación de los lugares en una y otra parte, su vulnerabilidad se transforma en potencia para la subversión:

Recuperadas o expulsadas, las “residualidades” funcionan como recordatorios de los límites del sistema, marcan esa exterioridad necesaria para que este se observe a sí mismo y ratifique su potencia. En este trasiego pueden señalar también la inquietante continuidad entre el afuera y el adentro del sistema, la desaparición de esas fronteras que en apariencia lo diferenciaba y lo protegía de sí mismo, de sus propios excesos (López Labourdette, Quintana, Wagner 2018: 9).

Los residuos que pueden llegar a convertirse en desborde contaminante (López Labourdette 2019) adquieren dimensión política dada su naturaleza exterior. Toda localización fronteriza, fuera de lugar, contiene un valor contra-discursivo que genera nuevas coordenadas de interpretación de la experiencia, una vez que se hacen visibles o inteligibles. La condición fronteriza de los restos representa un disenso, en el sentido en el que lo enuncia Jacques Rancière (2005: 55): «una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión».

La visibilidad otorgada a las residualidades, a la existencia fronteriza, es una ‘operación disensual’ que organiza lo informe y procura convertir en imagen lo que no se ve. Dentro de este marco, el anonimato es parte de ese universo de exclusión que se rentabiliza

en términos políticos, pues resulta una disyunción en los territorios tradicionalmente descritos. La identidad del sujeto anónimo no puede fijarse con claridad; está fuera del sistema y de sus procesos y hasta cierto punto es inasimilable por el discurso. Su existencia fuera de campo – para emplear un término del discurso fílmico – es una idea que se corporiza cuando el arte audiovisual lo muestra, en el proceso mismo de exhibir su anonimato.

Cuando lo oculto se vuelve perceptible e ingresa al universo de lo sensible, supone, por sí mismo, un acto de oposición. Esto no significa que impacte la realidad o la modifique, sino que, al convertir el material no visible en material del discurso, lo estructura y lo informa, lo estetiza y le otorga valor político. Bajo esta luz, las narrativas de la identidad – «uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser» (Hall y Du Gay 2003: 17) – se someten a una constante interrogación y para esto se recurre a la inclusión de escenarios y personajes ignorados, de vidas residuales que el arte discursa. Los restos y su naturaleza abyecta exponen la lógica del descarte que el orden social contiene y evita mostrar. La carga simbólica de lo derruido reinterpreta las axiologías y los bordes de la nación, la identidad, la memoria; imágenes estabilizadas que se ven interferidas por nuevas operaciones de lenguaje constituidas por la extrañeza.

2. Nuevos territorios en el documental cubano del siglo XXI. Políticas de la (auto)expulsión

Frontera y residuo se imponen en el cine cubano contemporáneo en la medida en que la búsqueda de lo anónimo y el propósito de su revelación suponen un desvío frente al relato épico de la nación cubana, respaldado por la imagen de un país en progreso. La representación de la Historia basada en figuras que se ‘heroizan’ por su excepcionalidad, su valor fundacional o su empeño en contribuir a la utopía socialista es reconfigurada por los discursos del desecho. Si la construcción de un país que aspira al desarrollo y sus participantes (el estudiante, el obrero, el soldado, el profesional comprometido) han sido la base simbólica de una identidad pactada dentro de la Revolución cubana, el escombros y sus merodeadores se erigen como la exterioridad que los interpela.

Dentro de la documentalística cubana de los últimos veinte años existe una tendencia, marcada por la voluntad de observación periférica, por verificar historias de la cotidianidad que quedan fuera de las imágenes reportadas por los medios masivos de difusión en Cuba; historias de sujetos y circunstancias cuya singularidad es ‘nunca

ser vistos'. Los medios tienden a higienizar la imagen de la Historia, la memoria y la vida cotidiana, a través de una narrativa purificadora que selecciona y ordena el repertorio de 'lo real'. En este contexto, la emergencia estética del desecho es rentable como narrativa del disenso.

Los documentales reelaboran los temas de la vida cotidiana a partir del resto, el fragmento, el anonimato y la rearticulación de la historia lineal a través de suturas nuevas, para ofrecer un panorama reconfigurado: el de la nación hecha de escombros. Si la fuerza del anonimato se basa en las posibilidades de su reproducción imaginaria y en el valor de su revelación, el escombros como hábitat o espacio en tanto 'lugar practicado' (de Certeau 2000: 129) es símbolo de una dimensión no-expresada de la utopía revolucionaria, la de una gestión social incompleta que es incapaz de resolver la exclusión.

Estas reescrituras de la nación se apoyan en trazas físicas y espirituales que han quedado a la deriva. Se reubica aquello que se entiende como 'lo' representativo de la identidad nacional y el residuo cobra interés como escenario, cuerpo o vestigio espiritual. Por un lado la destrucción, el abandono de lugares y proyectos; por otro, los sujetos-cuerpos-desperdicios cuya operatividad se desvía del cauce del imaginario constructivo y del hombre laborioso; y por último, los restos postraumáticos de la memoria, de un pasado que aseguraba el cumplimiento de la utopía que no llegó a completarse.

Los cineastas de la última ola (principalmente nacidos en la década de los ochenta del siglo xx) prefieren una exploración del afuera (más allá de las instituciones cubanas) para la representación de lo residual, pues se insiste en su carácter evasivo dentro de los lindes de la experiencia consensuada y, por ello, en su valor disensual, político. La (auto)expulsión del arte – en el caso que me ocupa, de la obra fílmica – del otro lado de la frontera es parte del proceso de reconfiguración narrativa. «Una extraña negociación entre conciencia de sí y mirada sobre el otro tiende a ocupar el lugar de una reflexión sobre la relación entre arte y anonimato» (Rancière 2005: 66). La hipertrofia de la cámara que hurga en la intimidad de lo anónimo hasta el vértigo resulta un acto de auto-posicionamiento: el arte al servicio del desacuerdo.

3. *Hotel Nueva Isla (2014) de Irene Gutiérrez y Javier Labrador.
Fronteras y disensos del escombros: ciudad/ruina, pulcritud/
basurización, pasado/presente*

En un barrio de la Habana Vieja se mantiene en pie un edificio en ruinas que antaño fuera el hotel Nueva Isla. Jorge, un hombre mayor,

lo ocupa junto a otras personas que no poseen vivienda propia. Nunca sale del inmueble y mantiene una serie de rutinas cotidianas, como atender a su perro, grabar versos en las paredes y buscar entre los escombros algo de valor; quizás, incluso, alguna fortuna escondida por los antiguos inquilinos.

El nombre Nueva Isla sugiere la ironía amarga de la condición inhabitable del edificio, a punto de la demolición, y se eslabona a la cadena semántica de tantas renovaciones (hombre nuevo, escuela nueva) impulsadas por el proyecto socialista y hoy desactivadas. En el plano inicial del filme, Jorge desprende las molduras del techo y tras los espacios abiertos de las ventanas se advierte la ciudad. Su cuerpo magro parece una prolongación del sitio derruido y sus silencios enfatizan la atmósfera de clausura que recorre al documental. A través del montaje interno vemos los edificios de la urbe en el fondo del plano, el espacio habitable que es recogido a menudo en las postales turísticas de La Habana; mientras, al interior de la ruina se mezclan piedras y despojos, vida humana y animal, en una cotidianidad que parte de otra lógica espacio-temporal, la de la circularidad.

El documental registra el abandono y el olvido de un hombre cuya existencia queda fuera del engranaje de la sociedad productiva. Su condición de ocupante informal del espacio lo asimila a la lógica del desecho. Sobre su cama ha escrito: «He sido un verdadero verdugo de mí mismo / el rematador final de mis sueños / el asesino de mis ilusiones / mi final ejecutor / y ahora que mi vida es ruina / puedo pisotear mis escombros»; especie de memoria íntima y posfacio que lo sobrevivirá en el muro y que funciona como expresión del estado emocional del protagonista dentro de la narrativa documental.

Dentro de sus hábitos cotidianos, así como los de otros moradores, Jorge hurga entre los escombros y redistribuye los residuos a conveniencia. Una lámpara, un par de zapatos, un equipo de música inservible son reutilizados en el ‘espacio practicado’ y no-normativizado del edificio deshecho. El sonido rítmico de sus golpes sobre la piedra, para desprender nuevos pedazos y producir sus propios restos semeja los golpes en una cantera o en una mina, con el matiz irónico de la improductividad que resulta de su rutina arqueológica.

La cámara fija sostiene las imágenes frente al espectador y lo involucra en la intimidad de los participantes, incluso de sus cuerpos. Jorge se baña tras una cortina que corta el plano verticalmente para que el espectador acceda a medias a su desnudez. El ritual de higienización contrasta con el espacio basurizado y llama la atención sobre la preservación del cuerpo en medio del entorno hostil. Los

cuidados precarios de la materia perviven aún sobre la inmundicia como recordatorio de los límites de lo humano.

Pasado y presente se superponen a través de los objetos o ‘cápsulas de memoria’ que Jorge guarda en una caja que quema al final de la película. La foto de una niña que es presumiblemente su hija, grados militares, un documento en el que se lee en letras impresas ‘Zafra 71’ constituyen los periplos de la memoria íntima que el espectador entendido puede vincular a la memoria nacional. Familia, guerra, producción agrícola son núcleos semánticos de innumerables micro-relatos en Cuba vinculados a las mega-tareas de la Revolución. Puesto que el pasado no es articulado en una narración informativa, se multiplican los vacíos y se procuran las variaciones interpretativas. En última instancia, no es preciso conocer la historia pasada del hombre, solo avistar que fue un sujeto participante de los ‘esfuerzos colectivos’, hoy ausente y replegado.

La experiencia de vida entre los escombros y la fractura de vivencias posibles, como la interacción filial o la inserción laboral, hacen del hombre ese sujeto atípico, no visible, que la cámara descubre y pone en escena. Para la directora Irene Gutiérrez «lo interesante radica justamente en la proporción entre lo planificado – previsto, dictado, dispuesto – y lo azaroso que atraviesa lo real» (Gail 2015) en un filme que ‘guioniza’ la historia al tiempo que rentabiliza la naturaleza enigmática de Jorge. Encuadres abiertos sobre la arquitectura y cerrados sobre el rostro permiten establecer la contigüidad entre la majestad decadente del espacio y el confinamiento, la autofagia simbólica a la que se somete el protagonista. La fijeza de un espacio-tiempo condensado en el presente enfatiza la ausencia de perspectivas de futuro. No hay avance, transformación o restauración en el entorno ni en la vida, solo quedan inmóviles las carcasas derruidas de la arquitectura y del hombre.

4. La despedida (2014) de Alejandro Alonso. *La espera, la pausa, el tiempo muerto*

En Minas de Matahambre, en la provincia de Pinar del Río, el anciano Pablo Fabelo pasa sus días ‘suspendido’ sin un propósito definido más allá de la sobrevivencia. Antiguo minero, el anciano vive en el aislamiento de los espacios abandonados donde crece la herrumbre a la par de la naturaleza. Apenas se comunica con su hija y su nieto entra y sale de su espacio con la movilidad de la vida emergente. El documental se construye sobre la observación de la vida cotidiana del

hombre cuya energía se extingue, inmerso en la aridez del paisaje y las relaciones filiales.

Para Alejandro Alonso el espacio y la atmósfera que construye son claves en la realización de sus filmes, cada plano tiene una connotación pictórica y sensorial que dura y ‘respira’ lo necesario. (Reyes 2017) En *La despedida* la dimensión espacial acompaña en términos simbólicos al hombre y su estado de acabamiento. Un funicular detenido a mitad del cableado, antiguos artefactos destinados a la minería cubiertos de óxido, pabellones ruinosos, un puente de madera que se despliega interminable frente a los pies del anciano, una escalera de piedra que se pierde al fondo del plano sin destino; estos son los escenarios en los que transcurren los últimos años de Pablo, atrapado entre el pasado desvaído y la clausura del porvenir.

La película coincide con *Hotel Nueva Isla* al intentar el registro de existencias residuales en entornos que enfatizan su condición de seres humanos descartados. Pablo pregunta dónde están sus medallas, en alusión a su participación y reconocimiento dentro del proyecto de construcción social, pero descubre que se han perdido. Sin constatación el pasado se torna una fantasmagoría. La memoria atisbada, mostrada a fragmentos en las fotos que se exhiben en la pared, apenas indica que el anciano fue minero y que experimentó la asociación grupal antes de quedar a la deriva.

El rostro y el cuerpo son captados con atención mientras la imagen se sostiene largamente. Sus manos padecen la rigidez del envejecimiento y su delgadez es expuesta tras las telas del mosquitero, mientras duerme. El baño vuelve a ser parte de las rutinas cotidianas que se elige representar. El oficio de lavar el cuerpo para resguardarlo de la suciedad es la última actividad de autogestión y resistencia del anciano.

Si la minería representa el progreso moderno como ninguna otra actividad humana, «el arquetipo de la ruptura y la discontinuidad» donde lo nuevo nace a expensas de lo destruido (Bauman 2005: 35), el abandono de sus instalaciones y el paisaje desolado que deja ingresan en el campo de la distopía del ‘día después’. El cierre de las operaciones productivas de la mina de cobre de Matahambre en 1997, cuando la crisis económica derivada del derrumbe del campo socialista había lastrado severamente la economía nacional, afectó a los habitantes que laboraban en ella. El agotamiento de la reserva natural que por ochenta y cinco años había sido productiva dejó en suspenso al universo de hábitos que se estructuraba en su entorno.

En el documental, la imagen de las estructuras de hierro balanceadas con lentitud mientras profieren un sonido metálico, casi un lamento,

es expresión de la frustración local del progreso. La generación de población excedente considerada residual es parte de los ciclos de montaje/desmontaje de ese proceso: «las formas existentes de “ganarse la vida” se van dismantelando sucesivamente» y en el curso de esa transformación «la producción de residuos humanos tiene todo el aire de un asunto impersonal y puramente técnico» (Bauman 2005: 58). Como parte del ciclo aparece la ‘miseria por defecto’, destinada los individuos retirados fuera del trazado social.

Pablo es representado como el hombre que vuelve a la zona dismantelada en la que antes solía trabajar, en una ceremonia de reconocimiento y evocación. La dificultad para respirar del anciano, el paso acompañado del bastón, la mirada lejana y en silencio construyen, de conjunto con los espacios corroídos y la naturaleza, un cuadro sublimado del deterioro. La ‘vida desperdiciada’ entra en analogía con el lugar que la rodea para imprimir una imagen legible de la decadencia y, sin necesidad de la denuncia, amonesta al diseño que la excluye del bienestar.

5. Los viejos heraldos (2018) de Luis Alejandro Yero.
*Fronteras de lo cotidiano: macro-diseño social /
micro-diseño de la intimidad*

En el espacio rural la cámara capta la cotidianidad de dos ancianos que viven apartados. Antonio (Tatá) y Esperanza actúan como si el tiempo se repitiera en ciclos, sin inmutarse. En paralelo, su televisor registra las sesiones de la Asamblea Nacional del Poder Popular en 2018, donde resulta electo Miguel Díaz-Canel Bermúdez como presidente de los Consejos de Estado y de Ministros. Las realidades filmadas (la vida de los ancianos y la actividad política) se superponen y se ‘extrañan’ mutuamente, pues lo que acontece en La Habana y las gestiones que se deriven de la nueva elección no modificarán la vida de estos campesinos y sus rutinas diarias.

La imagen de los ancianos en el hogar cobra fuerza por su naturaleza marginal y su geolocalización inalcanzable. Las plataformas políticas o las decisiones de Estado pierden operatividad frente a la pobreza y el alejamiento de quienes han sobrevivido al margen del macro-diseño nacional. Para Yero el cine construye «comunidad, memoria, identidad» (Gómez 2019) y las personas que viven en condiciones extremas, periféricas, le interesan por su capacidad de resistencia.

No obstante, el valor político del documental se erige no en la representación de la identidad, sino en la práctica de «una distribución

nueva del espacio material y simbólico» (Rancière 2005: 17) que proviene de la construcción audiovisual. Desde el inicio, el material filmado se subsume en la atmósfera sugestiva del blanco y negro y los encuadres impecables de la cámara fija. La observación sostenida de lo superfluo, la imagen-tiempo (Deleuze 1987) que se detiene para que la topografía de la mirada la lleve a merodear sobre cada detalle, dota de significaciones a la realidad común.

La vivencia de los ancianos es expuesta desde su condición desigual, gestada en el aislamiento. La soledad y los ciclos cotidianos acontecen entre las paredes irregulares y los fragmentos amontonados de muebles, textiles, útiles de cocina. El hogar humilde de la pareja se asemeja a un museo de misceláneas donde la acumulación de objetos disímiles es parte de la lógica memorística; sin embargo, el espectador entendido comprende que, en este caso, el acopio no solo preserva un modo de vida, sino es un recurso para la subsistencia en condiciones de precariedad.

Entre gamas de grises, la fotografía del filme emula las imágenes de archivo y sugiere que estos sucesos integran un repertorio diferenciado de la intrahistoria cubana. La cámara sobre trípode y los encuadres simétricos ‘espectacularizan’ las escenas de la vida cotidiana. Se trata de viñetas comunes que, al mismo tiempo, son impactadas por la rareza. Los planos abiertos del campo, acompañados por el sonido del viento, vuelven a alternarse con los primeros planos de los rostros, para contrapuntar el escenario inmenso con la individualidad humana. Ante la anchura de la naturaleza, el anciano conoce y domina su oficio de carbonero, así como la mujer se desplaza de una tarea a otra a pesar de su edad.

El eje narrativo del filme es el contrapunto entre el proceso eleccionario mostrado en el televisor y los acontecimientos diarios en la vida de la pareja. Mientras Tatá construye y cuida el horno de carbón, Esperanza se ocupa de los menesteres hogareños. Como un eco manado desde el aparato de transmisión, el discurso político traspasa la frontera de la intimidad e irrumpe en ella. El contraste es la base para la puesta en contacto de ambos mundos. Las voces que anuncian el progreso de las sesiones resultan grandilocuentes ante los ritmos de los ancianos, la medida de sus hábitos y la sencillez de sus ocupaciones. La artificialidad implícita en el performance político y el discurso que aspira a la trascendencia contrasta con la naturalidad de ciertos gestos de los ancianos como el de abanicarse, encender un tabaco o beber café.

El televisor muestra una realidad paralela y ajena al entorno que lo rodea. Mientras la voz solemne anuncia los delegados electos,

Esperanza deshollina el techo. Los nombres consecutivos de los ‘representantes del pueblo’ pierden interés para ella y resultan un componente extraño que invade el proceso simple de la limpieza. Otro tanto ocurre con el Himno Nacional que culmina la sesión, al tiempo que la anciana enrosca su cafetera con actitud desentendida. El llamado a la inmolación que aparece en el himno, fraguado al calor de la guerra de independencia en el siglo XIX, desentona con el sosiego y la paciencia de la vejez. Las dos realidades superpuestas quedan divididas por los límites de su propia naturaleza: de una parte, la operatoria política que promueve la narrativa de la sociedad en acción para acometer grandes obras y de la otra, la vida rural donde la quietud es un orden asimilado.

6. Consideraciones finales

La utopía socialista narra una identidad nacional de la que se separa al sujeto residual. El escombros, en tanto resto informe de un proceso de construcción que debe ser recogido para el necesario saneamiento de la vida en común, cobra valor simbólico y representa la emergencia de una realidad no participante pero existente, revelada por las narrativas documentales del siglo XXI. Como centro que arbitra una concepción del mundo, el pensamiento utópico se somete a revisión desde sus exterioridades.

La elección de los ancianos y sus rutinas cotidianas para representar la clausura del presente, la ausencia de futuridad o la alternancia entre la eficacia ideal de la utopía y las distopías resultantes, es frecuente por su carácter ‘disensual’. Los espacios en ruinas y las moradas casi inhabitables se convierten en prolongaciones visuales de las vidas residuales: una espacialidad saturada de desechos que redunde en la constatación de la decrepitud. La posibilidad de narrar la nación desde el pensamiento fronterizo o la exterioridad que redimensiona al diseño revolucionario, encuentra anclaje en las narrativas del residuo. Si la pulcritud se asocia al hombre nuevo, a la pujante juventud capaz de movilizarse en función de las encomiendas colectivas y épicas, la impureza del escombros se asocia al desgaste de los cuerpos y al distanciamiento de la comunidad.

La inclinación hacia la observación y el silencio, antes que hacia el ordenamiento preciso de la información, hacen del espectador un testigo participante en el que puede surgir, de la complicidad, la experiencia de lectura crítica. Ante la ausencia de la entrevista y de una explicación verbal de lo observado, la percepción debe asentarse en el discernimiento de lo mostrado y lo narrado. La constitución

del espectador y su capacidad subjetiva son operaciones del arte contemporáneo (Rancière 2005: 62) que el documental explota en la medida en que dispone de la realidad y la incauta. La sobreescritura estética genera una paradoja: por una parte, secuestra el mundo que muestra y, por otra, es ese ensayar sobre el mundo lo que mejor expresa su situación dentro de las coordenadas del discurso, el lenguaje, el consenso.

Filmografía

Hotel Nueva Isla (2014), Dir. Irene Gutiérrez y Javier Labrador, Cuba, Coprod. Cuba-España, El viaje films, Producciones de la 5ta Avenida.
La despedida (2014), Dir. Alejandro Alonso, Cuba, Prod. EICTV.
Los viejos heraldos (2018), Dir. Luis Alejandro Yero, Cuba, Prod. EICTV.

Bibliografía

- Bauman Z. (2005) [2004], *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Trad. es. al cuidado de Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós.
- Bourriaud N. (2015), *La exforma*. Trad. es. al cuidado de Eduardo Berti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Certeau M de. (2000) [1990], *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. es. al cuidado de Alejandro Pescador, México D. F., Universidad Iberoamericana.
- Deleuze G. (1987) [1985], *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. es. al cuidado de Irene Agoff, Barcelona, Paidós.
- Gail A.H. (2015), *Entrevista a Irene Gutiérrez, directora de 'Hotel Nueva Isla'* (<https://farrucini.es/entrevista-a-irene-gutierrez-directora-de-hotel-nueva-isla/>; consultado el 19 de diciembre de 2020).
- Gómez Guerra L. (2019), *Fui un adolescente seducido por el poder de las imágenes* (<http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2019-06-10/fui-un-adolescente-seducido-por-el-poder-de-las-imagenes>; consultado el 21 de diciembre de 2020).
- Hall S., Du Gay P. (2003) [1996], *Cuestiones de identidad cultural*. Trad. es. al cuidado de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- López Labourdette A. (2019), *Estéticas del vertedero. Contagio, expansión y desborde en prácticas culturales latinoamericanas contemporáneas*. "Iberoamericana" 19, 72, pp. 35-55.
- López Labourdette A., Quintana S., Wagner V. (2018), *Introducción. Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina*. "Mitologías hoy" 17, pp. 9-13.
- Mignolo W., Tlostanova M. (2012), *Habitar los dos lados de la frontera / teorizar en el cuerpo de esa experiencia*. "Ixchel" 1, pp. 1-22.
- Rancière J. (2005), *Sobre políticas estéticas*. Trad. es. al cuidado de Manuel Arranz, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona / Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Reyes D.L. (2017), *Conversando entre las ruinas* (<https://oncubanews.com/opinion/columnas/republica-de-imagenes/conversando-entre-las-ruinas/>; consultado el 21 de diciembre 2020).