laFuga

Cine, archivo y poder: entrevista a Manuel Zayas en Nueva York

Por Julio Ramos

Tags | **Cine documental | Estética del cine | Memoria | Vida privada | Lenguaje cinematográfico | Cuba**

Julio Ramos (Río Piedras, Puerto Rico 1957) es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana. Sus últimos trabajos incluyen los ensayos seleccionados e introducidos por Raúl Rodríguez Freire en Latinoamericanismo a contrapelo (2014), y la dirección y el trabajo de archivo de Detroit´s Rivera: The Labor of Public Art (2017) , documental editado por Tatiana Rojas y Martín Yernazian con música original de Max Heath. Ramos participó anteriormente en dossiers de La Fuga dedicados al cine experimental del puertorriqueño José Rodríguez Soltero y el cubano Nicolás Guillén Landrián Ir a Regresar a La Habana con Guillén Landrián. Entrevista a Gretel Alonso. Ir a Filmar con Guillén Landrián. Entrevista a Livio Delgado. Estas tres entrevistas fueron hechas para laFuga como una subsección del Dossier sobre Guillén Landrián.

Manuel Zayas es el director de *Café con leche. Un documental sobre Guillén Landrián* (2003), un notable documental-ensayo biográfico basado en un amplio trabajo de archivo y montaje que elucidan la evolución fílmica de Guillén Landrián y su compleja relación con el Estado. A Manuel Zayas le debemos el primer intento sistemático de sacar las películas de Guillén Landrián de los archivos del ICAIC, donde estuvieron 'depositadas' tras la censura y expulsión en 1972. Manuel Zayas es graduado de la Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba, donde de hecho presentó *Café con leche* como su tesis de grado. Realizó luego otro ensayo biográfico titulado *Seres extravagantes* (2004) sobre Reinaldo Arenas. Editó recientemente con Orlando Jiménez Leal (co-director de **PM**) un volumen colectivo titulado *El caso PM: cine, censura, poder* (Madrid: Ediciones Colibrí, 2012). Vive ahora en el area de Nueva York.

Julio Ramos: Cuéntanos sobre *Café con leche* **(2003), tu ensayo biográfico sobre el cine de Nicolás Guillén Landrián.**

Manuel Zayas: Empecé a filmar el documental en marzo de 2003 y lo terminé de editar en septiembre, ya después que había muerto Nicolás. Cuando empecé el documental yo no sabía, ni él tampoco, que estaba enfermo de cáncer. En medio del proceso de edición él muere y entonces cambié el documental que tenía en mente.

J.R.: ¿Por qué? ¿Qué te obligó a cambiar la estrategia de documentación?

M.Z.: Yo había filmado alrededor de quince entrevistas con familiares, amigos, todos los técnicos que trabajaron con él que se dejaron filmar, incluso busqué a personajes que aparecían en sus documentales y a los guajiros que presenciaron algunas filmaciones. Tenía mucho material, pero iba a hacer una biografía de una persona que ya sabía que iba a morir y era muy difícil darle coherencia a todo ese material disímil, a las entrevistas de gente tan distinta, en un documental en que todos iban a hablar positivamente de un autor que fue condenado al ostracismo. Después que supe que iba a morir me resultó más interesante darle voz solo a él y eliminar todo lo demás. O sea, que quedara su testimonio como algo único. Por desgracia, fue la última entrevista que dio, y, por suerte, esa entrevista está recogida en *Café con leche* y es la que teje la historia. Él mismo cuenta su vida en sus propias palabras, como narración en *off*. A él prácticamente no se le ve, porque no me interesaba que el espectador se detuviera en la imagen desequilibrada que tenía Guillén Landrián en ese momento de su enfermedad; quería que el espectador se concentrara en el testimonio suyo.

J.R.: ¿Cómo hiciste la última entrevista? ¿Viajaste a Miami a verlo?

M.Z.: La hicieron unos colaboradores en Miami, Alejandro Ríos y Lara Petusky, una norteamericana. Antes, había estado en contacto con Guillén Landrián por correo electrónico y por llamadas telefónicas. Incluso su esposa, Grettel Alfonso, había ido a Cuba y la había conocido. Envié un cuestionario con anterioridad y estas personas fueron con una cámara y lo filmaron.

J.R.: Quisiera preguntarte luego sobre el montaje y el trabajo de archivo en *Café con leche*, **pero antes, ¿cuándo viste los documentales de Nicolás Guillén Landrián por primera vez?**

M.Z.: En la década del noventa, antes de entrar a la Escuela de Cine, yo estudiaba periodismo en la Universidad de La Habana y tuve como profesor a Raúl Rodríguez, un historiador del cine cubano que ya murió, quien escribió un libro que se llama *El cine silente en Cuba*. Fue uno de los primeros historiadores del ICAIC que reconoce el cine anterior a la Revolución. En una de sus clases puso *Coffea Arábiga* (1968). Después, cuando entré a la Escuela de San Antonio de los Baños, vi *Ociel del Toa* (1965). Eran las únicas copias que existían de los trabajos de Nicolasito en formato VHS.

J.R.: ¿Cómo comenzaron a circular y a verse las películas de Guillén Landrián luego de su expulsión del ICAIC en 1972?

M.Z.: Aquellas primeras copias salieron a raíz de una muestra realizada en el Centro Georges Pompidou de París en el año 1989, que organizó Paulo Antonio Paranaguá, un brasileño historiador del cine latinoamericano. En el catálogo de aquella muestra, un crítico de cine cubano, José Antonio Évora, fue el primero en hablar de la tremenda importancia de la obra de Guillén Landrián, quien había sido barrido incluso de los catálogos y de la historia oficial del cine cubano. Paradójicamente, fue en un ensayo que se llama *Santiago Álvarez y el documental*, donde al final Évora dice que de todos los documentales que se han hecho en el ICAIC el mejor es, a su juicio, *Coffea Arábiga*. En el año 1994–95, no te puedo precisar la fecha, en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, se programaron dos o tres documentales de Nicolasito, pero todo transcurrió como por debajo del tapete: en el catálogo no se hablaba de quién era Nicolasito y los documentales los pusieron en un cine a las diez de la mañana, a una hora que no iba a ir nadie y pocos se enteraron.

J.R.: ¿Qué proyectaron?

M.Z.: Creo que pusieron *Ociel del Toa* y *Coffea Arábiga*. Luego en 2002, en la Muestra de Jóvenes Realizadores se proyectaron unos pocos de sus documentales, sin que se le diera mucha publicidad, y en 2003 pusieron otros.

J.R.: Cuando comenzaste a estudiar su obra, ya como alumno en la Escuela Internacional de Cine y TV, ¿te identificabas más con la biografía de este director censurado o con su estética experimental?

M.Z.: Me llamó la atención todo. Por ejemplo, yo vi un documental suyo en 35 mm en una sala de cine, se llama *Reportaje* (1966) —donde Nicolasito filma un entierro de un muñeco que personificaba a la ignorancia— que a mí me impactó grandemente porque era una cosa muy simple. De alguna manera parecía una lección de cómo hacer un documental. Y me pareció hasta irónico, porque era lo contrario de lo que hacía Santiago Álvarez. Evidentemente, se trataba de un documental escamoteado, que no se exhibió hasta cuarenta años después de haber sido hecho y que el propio director utiliza después como referencia en otros documentales. En *Coffea Arábiga* aparecen citados fragmentos de ese documental, como también de **Retornar a Baracoa** (1966), cuando está la negra peinándose con los rulos y escuchando la voz del poeta en la radio. Yo creo que fue una gran sorpresa descubrir que un cine así hubiera existido en Cuba

J.R.: ¿Qué efecto ha tenido sobre la historia del cine cubano su redescubrimiento?

M.Z.: Tiene un efecto desestabilizador. La historia del cine cubano ha sido, durante muchos años, la historia oficial del cine cubano; o sea, una historia contada desde el punto de vista de los censores, lo que ha contaminado incluso a historiadores foráneos. Es el caso del británico Michael Chanan, que durante veinte años no hizo ni más mínima referencia a los documentales de Nicolasito. Su cine ha tenido un efecto desestabilizador porque ha puesto en crisis ese discurso, ha desmentido los presupuestos sobre los que se fundó el cine oficial del ICAIC, que decía que todo el cine documental tenía que ser propaganda. Su redescubrimiento habla de cómo la autoría de un realizador que fue díscolo, que fue disidente, acabó imponiéndose.

J.R.: Da la impresión de que la reaparición de Guillén Landrián a principios de 2000 fue por lo menos tan importante como cualquier película que se produjo en aquella década.

M.Z.: Sí. También incomodó a mucha gente. A la viuda de Santiago Álvarez no se le puede hablar de Nicolás Guillén Landrián, porque ella, que además vive de la obra de su marido, descubrió que este tiene competencia. Por ejemplo, fue tan desestabilizador que cuando yo intenté entrevistar a Julio García Espinosa y a Alfredo Guevara para *Café con leche* (les entregué las transcripciones de las entrevistas donde Nicolasito decía claramente que el censor principal era Julio García Espinosa, y les envié un cuestionario donde les solicitaba su versión de los hechos) inmediatamente Julio García Espinosa llamó a Alfredo Guevara y le dijo: "Quieren resucitar a Nicolasito Guillén". Y él todavía no estaba muerto.

J.R.: Del trabajo formal, ¿qué aspecto te parece más desestabilizador y acaso más atractivo para ti y para tu generación?

M.Z.: Lo más atractivo era el candor con el que Guillén Landrián retrata al pueblo cubano. Hay un cariño por el pueblo cubano que no parte de ninguna ideología. Eso no lo ves en los documentales de Santiago Álvarez. Todo lo contrario. Hay cuatro documentales de Santiago que son documentales de propaganda, y no me atrevería ni a llamarle documentales, es propaganda contra el pueblo cubano, que son los documentales del Mariel, donde él se burla de los asilados en la Embajada de Perú. En la obra de Nicolasito, incluso en los documentales más críticos, por ejemplo *Taller de línea y 18* (1971), en el que él hace todas esas mezclas de las bandas sonoras y de todo aquello, tú no ves que hay burla directa. Él está hablando de un proceso, está hablando de la burocracia, de lo mal hecho, de la chapucería, de la repetición de un discurso. Él se burla de lo ridículo de los formalismos, pero no se está burlando del hombre.

J.R.: Hay otras dimensiones formales que podríamos abordar, por ejemplo, la cuestión del montaje.

M.Z.: Hay una sutileza en el montaje que no la hay en Santiago Álvarez. Ya en uno de sus primeros documentales, *En un barrio viejo* (1963), donde él está aprendiendo a hacer cine, se hace evidente. Por ejemplo, hay una secuencia donde unos milicianos están marchando por una calle de la Habana Vieja y el corte es a un baile. Él te puede unir a través del sonido, el tac tac del baile con la marcha, o a la inversa. Eso a nivel visual y sonoro es de una riqueza y de una sutileza totales.

J.R.: Trabajó también la disonancia y el desfase o asincronía entre imagen y sonido...

M.Z.: Estaba condenado a hacerlo porque una de las ventajas, por cuestiones técnicas, de filmar en cine, en 35 mm, era que te hacía pensar en la banda sonora que, por lo general, no era sincrónica, era sonido indirecto. Eso te llevaba a elaborar una banda sonora a veces hasta con cosas muy simples. Por ejemplo, en *Ociel del Toa*, que no tiene sonido directo, cuando está la mujer de Filín de parto se oye a la mujer que da dos gritosa lo mejor lo hizo en estudio o a lo mejor lo grabó de verdad—y ya tú sabes que la mujer está de parto. De la manera más simple, a nivel visual y sonoro, él te describe una escena magistralmente. Y eso creo que puede reflejar otras influencias porque, antes de hacer cine, él había estudiado pintura y había sido locutor, había trabajado en la radio. Eso viene de la radio.

J.R.: Es muy interesante, porque hay otros momentos en que la asincronía de imagen y sonido lo lleva a la saturación de las múltiples fuentes de las bandas sonoras que provienen de espacios tan diversos que a veces no se ven en la película, como ocurre en *Taller de Línea y 18* **y en** *Desde La Habana ¡1969! Recordar* **(1969).**

M.Z.: Ya eso se ve desde *Los del baile* (1965), en el que hace un montaje paralelo entre los que bailan y su día a día, cortando en compases ese mozambique de Pello el Afrokán. Y la manera en que mezcla el sonido ambiente del día a día, la gente en su casa mirando a la cámara, o peinándose en un espejo, o planchando, con la música. Él sabía cortar el sonido, y eso no se lo debía al editor, era él quien decía dónde cortar.

J.R.: Los montajes se radicalizan después de la primera internación de Guillén Landrián en Isla de Pinos, cuando hay un cambio estilístico importante que va de la trilogía de Toa a *Coffea Arábiga***, el paso del plano más lento y del plano secuencia al montaje radical. ¿Cómo tú lo explicas?**

M.Z.: Él era un ser humano y su propia biografía condicionó su obra. En el 65 o 66 fue enviado a una granja de pollos y creo que allí se volvió loco, le dio fuego a la granja, lo montaron en un avión y le dieron electroshocks, lo mandaron a un hospital. Después de eso no lo readmitieron en el ICAIC hasta que su padre, abogado y hermano de Nicolás Guillén, el Poeta Nacional, intercede y es readmitido. Pero lo ubican en un departamento de documentales didácticos, yo creo que para evitar más problemas de los que ya había causado y un poco para que entrara en el redil. Para los funcionarios, ahí no iba a tener muchas posibilidades creativas; sin embargo, hizo una de sus obras maestras, *Coffea Arábiga*. Lo que sufrió en ese periodo condicionó un cambio con respecto a su cine anterior, con ese estilo de documental lineal, observacional. Ahora, como autor, estaba condenado a hacer documentales didácticos e imagino que tenía menos posibilidades creativas, así que esas posibilidades las encontró a través del montaje. Si te pones a ver, acude al montaje intelectual, tan cercano a Vertov o a Eisenstein.

J.R.: Volvamos a tu trabajo de archivo y a tus montajes, ¿cómo lograste hacer las copias de los documentales, cómo los sacaste de la bóveda del ICAIC?

M.Z.: Tenía el respaldo institucional de la Escuela de Cine y durante seis meses fui prácticamente todos los días a los archivos con dos objetivos: uno, investigar, lo rastreé todo; y dos, obtener las copias. Siempre había problemas técnicos: se rompía el telecine, o usaban el telecine para hacer discursos de Fidel Castro…

J.R.: ¿Pusieron obstáculos en el archivo mismo?

M.Z.: Como yo tenía el permiso de la Escuela de Cine no había ningún obstáculo. Si no hubiera tenido ese respaldo institucional seguramente no me hubieran ni dejado entrar. Las personas que trabajaban allí no eran responsables de la censura, eran muy amables. Tenían un sistema de catalogación pésimo: eran unas fichas hechas con unos cartoncitos donde estaban los nombres. Dentro del archivo había tres archivos: el archivo general, el archivo del archivo —que era donde estaba el material que no se podía exhibir, en copias en positivo— y un tercer archivo, en grado máximo de descomposición, que guardaba películas que iban a perderse porque tenían un nivel de acidez ya alto, conocido como los archivos de Cubanacán, sin aire acondicionado, el material en latas oxidadas, en pésimas condiciones. De hecho, algunos de los documentales de Nicolasito se han perdido. Los primeros fueron hechos en 16 mm y formaban parte de la *Enciclopedia popular* (1962) de la cual no se conserva nada, son tres documentales: *Homenaje a Picasso*, *Congos reales* y *Patio arenero*. Otros documentales suyos que no se conservan son **El son** (1972), un documental que no le dejaron terminar, **Rita Montaner** (1964), sobre la cantante popular cubana, **Expo maquinaria pabellón Cuba** (1969)…

J.R.: Y también estaba *El morro* **(1963), que hizo con Livio Delgado…que se ha perdido.**

M.Z.: Y *El morro* también. Están desaparecidos, como si nunca se hubieran hecho. A lo mejor algún día aparecen, pero ahora mismo se puede decir que están desaparecidos.

J.R.: Cuéntame del momento en que llegas a las películas que trabajaste.

M.Z.: Las vi en moviola una a una y pedí que me las telecinearan completas, que le hicieran un transfer de 35 mm a Betacam SP.

J.R.: ¿En qué condiciones estaban?

M.Z.: Estaban bastante bien archivadas, aunque algunas nunca se terminaron; por ejemplo, *Reportaje*, que fue archivada como una primera copia y está hecha del positivo, no del negativo original, incluso no tenemos la certeza de que sea la copia final que el director hubiera aprobado, y *Desde La Habana ¡1969! Recordar*, que también es una copia del positivo y el negativo seguramente no existe.

J.R.: ¿Hay esperanzas de que estos materiales se puedan restaurar, lo que queda de ellos?

M.Z.: Hay dos documentales de Nicolás Guillén Landrián que son parte del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Uno de ellos es *En un barrio vi*ejo y el otro *Un festival* (1963), este último es un reportaje. Como el ICAIC y la UNESCO incluyeron el *Noticiero* en el Registro de la Memoria del Mundo es posible que eso se pueda rescatar.

J.R.: Al escucharte me recuerdas a un personaje que le falta a *Un arte de hacer ruinas*, **de Antonio J. Ponte: la figura del arqueólogo, aquel que de algún modo pone su vida en reconstruir algo que percibe como destruido por el peso de la Historia. ¿Has pensado en la dimensión arqueológica de tu trabajo?**

M.Z.: Creo que eso viene de niño, de la pasión mía, cuando me quedaba en casa, por registrar gavetas, buscar fotos, encontrar cosas. Pues sí, me encantan los archivos y rastrear historias ocultas.

J.R.: Hay un cine contemporáneo que se puede ver como un cine-archivo. La obra de Chris Marker, por ejemplo, *El último bolchevique* **(1993), entre otros trabajos suyos, o algunos proyectos de H. Farocki y de Kluge se arman, como** *Café con leche*, **a partir de un trabajo de investigación de archivo. El director es un investigador, un intérprete de las ruinas de un pasado inconcluso. ¿Con qué otros directores relacionas** *Café con leche* **y estos proyectos tuyos de investigación arqueológica del cine cubano?**

M.Z.: Yo creo que no hay mucha tradición en el cine cubano de ese rastreo de archivo. Tengo que decir que si me dan la oportunidad de hacer de nuevo esos documentales los haría de otra manera, cuando los hice era preso de una circunstancia, o sea, los hice en aquel momento como creí que debía hacerlos. Ahora no lo siento igual. Pero no veo que hay una tradición en el cine cubano de hacer una labor arqueológica. Porque se han hecho documentales, pero son más que nada cosas apologéticas o que no tienen ningún punto de vista crítico con la realidad o con lo que retratan. A mí lo que más me interesaba era dejar al espectador con ciertas dudas. Creo que uno no debe decirlo todo. Por ejemplo, en el de Nicolás Guillén Landrián decidí no contar su vida, lo que se cuenta es una cosa fragmentaria, pero dice ciertas cosas que decirlas en Cuba era problemático, como decir que le dieron electroshock y nadie sabe por qué, que lo censuraron y no se explica, se dice como de pasada, sin ahondar en eso, para que la gente investigue y saque sus conclusiones.

J.R.: ¿Fue difícil hacer el documental mismo?

M.Z.: Hubo una especie de advertencia por parte del que era director de la Escuela de Cine, Julio García Espinosa, director de cine cubano que había sido defenestrado por su responsabilidad al frente del Instituto de Cine durante el escándalo de la película *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990), que dirigió Daniel Díaz Torres. En el año 91 lo sacaron del ICAIC, del que era presidente, y lo mandaron para su casa. Como diez años después este personaje cayó en la Escuela de Cine como director y se encuentra que hay un estudiante cubano que quiere hacer un documental sobre Nicolás Guillén Landrián, de quien él había sido el principal censor mientras fue funcionario en el ICAIC en los años sesenta.

J.R.: ¿García Espinosa estaba a cargo del ICAIC cuando expulsaron a Guillén Landrián en el '72?

M.Z.: El presidente del ICAIC hasta el año 83 fue Alfredo Guevara, pero el vicepresidente primero, el que decidía sobre el contenido de las películas era Julio García Espinosa junto a otro personaje gris de triste recordación llamado Jorge Fraga. Cuando yo intenté hacer mi documental treinta años después, García Espinosa era el director de la Escuela de Cine y se mostró reacio a que se hiciera un documental así, pero me dijo que no podía prohibírmelo porque esa era una escuela internacional y no estaba en sus manos. Y además me advirtió que no permitiría ningún tipo de burla contra Fidel Castro. Empecé a hacer el documental con esa advertencia, entonces tuve que defender su validez. Para la asesoría de los documentales, García Espinosa mandó a buscar a Colombia a Jorge Fraga, quien ahora era profesor de cine en ese país y tenía fama de ser un gran defensor del cine porno. Debo aclarar que cuando vio mi documental, durante el proceso de edición y luego ya terminado, Fraga se limitó a observar y no me emitió criterio. Su presencia allí solo sirvió para corroborar una cosa: la naturaleza mafiosa de los funcionarios del cine cubano.

J.R.: Pero de todos modos, según lo narras ahora, parece que trabajaste con libertad en la Escuela de Cine.

M.Z.: Sí, con absoluta libertad. Bueno, uno vive en Cuba y a pesar de toda la libertad que pueda haber en la Escuela de Cine, uno sabe que no se puede meter con la autoridad, o al menos se conocen los límites de tolerancia de esa autoridad. Seas estudiante de la Escuela de Cine o lo que sea, nada te va a salvar de ser citado a la policía o de ser llevado preso. Uno a priori se tiene que autocensurar. Si tú

vives en Cuba y quieres hacer cualquier cosa, sabes dónde están los límites perfectamente y esos límites no los traspasas.

J.R.: La idea de la biografía, un cine capaz de narrar una biografía por medio de fragmentos de archivo y testimonios, ¿con qué modelo trabajabas, o es algo que estuviste cocinando *sui generis***? ¿Cómo mantener el balance entre los materiales de archivo, su tendencia a la dispersión, y la historia de vida?**

M.Z.: No te puedo decir si fue pensado o no, el montaje es un proceso de escritura, de alguna manera, y en el documental es fundamental. En una película de ficción existe un guión a priori, en un documental, por lo general, no. Existen referencias en el cine soviético, por ejemplo, un documental que hizo Elem Klimov sobre Larisa Shepitko, que se llama *Larisa* (1980), que es un documental biográfico y, al mismo tiempo personal, porque él no cuenta todo, cuenta lo que quiere contar. *Café con leche* no es un documental biográfico al uso, igualmente yo cuento lo que quiero contar, lo que más me interesaba era su cine y ahí me concentro. La estructura sigue el orden cronológico de su cine y, a través de su entrevista, tejo una especie de hilo conductor, que es su narración en *off*. Lo más difícil no era eso, sino tejer eso en una historia que fuera coherente sin quitarle peso a sus imágenes.

Creo que este es un documental de montaje, no narrativo, porque no solo el *voice-over* es lo que te va contando, las imágenes también te cuentan. El espectador, por lo general, no está habituado a ese tipo de documental, quiere que se le explique más o se le cuente la historia al dedillo. Aquí no pasa eso, la historia tiene dos niveles de lectura: uno a nivel visual y otro, auditivo. En el audio sabemos que quien está hablando es Nicolás Guillén Landrián contando parte de su vida, y en el plano visual están fragmentos de algunos de sus documentales. Incluso, no están los fragmentos que a mí me fascinan, porque en la estructura dramática de ese documental no tenían cabida. A mí me hubiera gustado poner de *Reportaje* la secuencia del baile, de la mujer mirando a la cámara, que me parece una de las escenas más sensuales del cine cubano, y no lo puse porque en el momento que tiene que entrar ese documental, según el orden cronológico que sigo y lo que está contando Nicolás, que es su cárcel, no funcionaba; si inserto el baile le quito la fuerza total a lo que él está diciendo. Cuando cito un documental suyo, respeto el montaje que él usa, no altero eso. Quiero que el espectador se haga una idea de qué tipo de cine hacía él, así que debo ser fiel a ese tipo de cine. Es un cine que yo valoro y no lo puedo cortar, no puedo hacer un picotillo de imágenes, lo tengo que respetar, y lo respeto casi como si fuera una cita textual. Lo más difícil fue el montaje porque es allí que se escribe esa historia y había que seguir unas pautas. Cuando tú ves un documental, desde el inicio tiene un estilo y ese estilo tiene que mantenerse como unidad dentro de ese documental. En mi documental había muchos pedazos de documentales y los tenía que incorporar como un rompecabezas formal para contar una historia única. Eso para mí era lo difícil. Ahora lo hubiera hecho distinto. Te lo puedo resumir: mi documental es una especie de rompecabezas formal sobre la trayectoria estética, estilística, de un cineasta.

Como citar: Ramos, J. (2013). Cine, archivo y poder: entrevista a Manuel Zayas en Nueva York, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cine-archivo-y-poder-entrevista-a-manuel-zayas-en-nueva-york/664