
Artículos

La pantalla cinematográfica como superficie de inscripción: el caso *Coffea Arábiga* (1968)

TÁBANO

The Cinematic Screen as an Inscription Surface: The Case of *Coffea Arábiga* (1968)

Gretel Medina Mendieta Gretel Medina Mendieta
Universidad Alberto Hurtado, Chile
gmedina@uahurtado.cl

**Mauricio Guillermo Troncoso Quintana Mauricio
Guillermo Troncoso Quintana**
Universidad Alberto Hurtado, Chile
mauricio.troncosoq@usach.cl

Roberto Rubio Roberto Rubio
Universidad Alberto Hurtado, Chile
rorubio@uahurtado.cl

Tábano

núm. 27, 6, 2026

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos
Aires, Argentina

ISSN-E: 2591-572X

Periodicidad: Semestral

revista_tabano@uca.edu.ar

Recepción: 14 abril 2025

Resumen: En este artículo analizamos la aparición de caracteres escritos en el film *Coffea Arábiga* (1968) de Nicolás Guillén Landrián. Para ello, adoptamos el enfoque de los Estudios de las técnicas culturales y en particular planteamientos de Friedrich Kittler y Sybille Krämer. Una idea central de nuestro análisis es que la escritura es capaz de aparecer en el medio cinematográfico porque comparte con este el procedimiento de mostrar marcas sobre una superficie. El artículo se articula en tres momentos: En primer lugar, se presenta el filme *Coffea Arábiga* atendiendo a su contexto de producción y a su recepción; luego, se presenta el enfoque de las técnicas culturales, enfatizando algunos de sus principales conceptos. Finalmente, ofrecemos una descripción y análisis de los pasajes del filme donde aparecen caracteres y operaciones escriturales. Un aspecto clave a considerar será el funcionamiento de la pantalla de cine como superficie de inscripción.

Palabras clave: *Coffea Arábiga*, Técnicas Culturales, Iconicidad Notacional, Pantalla, Escritura.

Notas de autor

Gretel Medina Mendieta Cineasta, licenciada en Comunicación Audiovisual y en Estudios Socioculturales. Candidata a doctora en Estudios Mediales e investigadora asociada del Centro de Estudios Mediales de la Universidad Alberto Hurtado de Chile. Sus líneas de investigación se enfocan en las interacciones del cine con otros medios, los estudios sobre medialidad y el cine latinoamericano. Actualmente se desempeña como profesora de Teoría de la Imagen Técnica en la misma universidad.

Mauricio Guillermo Troncoso Quintana Doctor en Filosofía por la Universidad Alberto Hurtado. Actualmente es investigador en el Centro de Estudios Mediales de la Universidad Alberto Hurtado y es docente de la Universidad de Santiago de Chile. Su campo de trabajo aborda la fenomenología, los estudios sobre técnicas culturales, la estética y la teoría de los medios. Ha colaborado en el análisis del valor de la experiencia subjetiva en el uso de medios.

Roberto Rubio Doctor en Filosofía por la Universidad de Friburgo, Alemania. Es profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Alberto Hurtado. Sus áreas de especialidad son: Fenomenología y Hermenéutica, Teorías de la imagen y Filosofía de los medios. Actualmente dirige el Centro de Estudios Mediales de la Universidad Alberto Hurtado. Es miembro fundador de IMAGENLAT (Red latinoamericana de investigaciones en medios y prácticas de la imagen). Además de realizar labores académicas como docente e investigador, ha cumplido roles ejecutivos en agencias públicas de Ciencia y Tecnología en Chile (ANID, Fondecyt) y ha participado en proyectos de innovación.

Aprobación: 20 julio 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/828/8285519006/>

Abstract: This article analyzes the appearance of written characters in the film *Coffea Arábiga* (1968) by Nicolás Guillén Landrián. To do so, it adopts the approach of Cultural Techniques Studies, particularly drawing on the theories of Friedrich Kittler and Sybille Krämer. A central idea of the analysis is that writing can appear in the cinematic medium because it shares with film the procedure of displaying marks on a surface. The article is structured in three parts: first, it introduces the film *Coffea Arábiga*, considering its production context and reception; then, it presents the approach of Cultural Techniques Studies, emphasizing some of its key concepts. Finally, it provides a description and analysis of the film's passages where characters and writing operations appear. A key aspect to consider will be the functioning of the cinema screen as a surface of inscription.

Keywords: Coffea Arábiga, Cultural Techniques, Notational Iconicity, Screen, Writing.

1. Introducción

En el filme *Coffea Arábiga* (1968), del director cubano Nicolás Guillén Landrián, tienen lugar diversas experimentaciones con caracteres escritos en pantalla. Estos ejercicios experimentales van desde el uso de intertítulos y la alternancia entre imágenes y caracteres escriturales hasta la animación de letras y palabras y su aparición en un espacio con profundidad. Además, el filme plasma en pantalla el proceso de la escritura a máquina: la pantalla aparece como si fuera el papel donde impactan y dejan su marca los tipos de una máquina de escribir.

Esos ejercicios conectan el cine y la escritura. Tal conexión no remite, sin embargo, a cuestiones de transferencia entre lenguajes y géneros artísticos, como la adaptación cinematográfica de un texto literario, por ejemplo. Se trata más bien de la vinculación entre cine y escritura en virtud de la cual caracteres escritos y operaciones de escritura son incorporados en la pantalla de cine.

Para analizar los pasajes del filme de 1968 donde aparecen estos ejercicios intermediales entre cine y escritura, recurriremos a los Estudios de las técnicas culturales (*Kulturtechnikforschung*). Se trata de una de las principales líneas de investigación en el ámbito de la Teoría de los medios alemana. Su foco son las mediaciones constitutivas entre técnica y cultura, las que reciben el nombre de “técnicas culturales”. Entre las técnicas culturales elementales se encuentran el contar, el dibujar y el escribir. Tendremos en cuenta este enfoque teórico porque ofrece una concepción sobre las relaciones intermediales centrada en las operaciones técnicas y además porque entiende a la escritura ante todo como inscripción en superficies.¹

En efecto, el enfoque de las técnicas culturales rehabilita, junto con la dimensión técnica de la cultura, los aspectos materiales y operativos de la técnica. Por “operación” se entiende, en este marco teórico, una acción reiterable que se articula con otras conforme a un conjunto de reglas que componen un “guión” o “programa”. Estas reglas refieren en principio a relaciones de coordinación, es decir, se trata de reglas sintácticas. Desde esta perspectiva, la escritura es entendida como un conjunto de operaciones de inscripción que tienen lugar en superficies dispuestas para ello, conforme a reglas sintácticas.²

Como se puede advertir, la *Kulturtechnikforschung* no se orienta hacia el rendimiento semántico de la escritura en cuanto producción de significados, sino hacia su operatividad en cuanto inscripción en superficies. Esto es especialmente importante para abordar el caso que nos ocupa, pues el enfoque de los Estudios de las técnicas culturales nos ayuda a advertir que la proyección de cine es capaz de mostrar marcas y caracteres sobre la pantalla y que mediante ciertas operaciones el medio cinematográfico puede asimilar y reelaborar operaciones propias de la escritura. Con esta clave interpretativa analizaremos las maneras específicas en las que el filme *Coffea Arábiga* incorpora a la escritura en el espacio de la pantalla cinematográfica.

El presente trabajo se articula en tres momentos. En primer lugar, presentaremos el filme *Coffea Arábiga* atendiendo a su contexto de producción y a su recepción. Luego, señalaremos algunos planteamientos de los Estudios de las técnicas culturales que serán útiles para nuestro análisis. Finalmente, ofreceremos una descripción y análisis de los pasajes del filme donde aparecen caracteres y operaciones de escritura. Un aspecto clave a considerar será el funcionamiento de la pantalla como superficie de inscripción.

2. *Coffea Arábiga*

Luego del triunfo revolucionario y de la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1959, el gobierno cubano puso en marcha una serie de iniciativas dirigidas a potenciar el acceso igualitario a los empleos y a los espacios públicos. En febrero de 1962, Fidel Castro declaraba que se había "erradicado la discriminación por motivos de raza o sexo" junto al clasismo. Sin embargo, no se habían implementado leyes que penalizaran directamente la discriminación racial, ni medidas que regularan el acceso igualitario a todos los empleos. A partir de entonces, el debate público sobre las limitaciones de este proceso de integración en Cuba fue considerado contrarrevolucionario u obra del enemigo yanqui (Ortega Miranda, 2017, pp. 52-56). El problema racial se convirtió en tabú por medio de una política indirecta de silenciamiento.

A pesar de esta política, desde sus inicios la Revolución contó con la participación y el entusiasmo de importantes intelectuales y artistas cubanos que abrazaron con agrado el proceso de cambio, aunque sin abandonar su mirada crítica sobre las contradicciones que este manifestaba. Uno de estos intelectuales es el cineasta y pintor negro Nicolás Guillén Landrián (Camagüey, Cuba, 1938 - Miami, Estados Unidos, 2003). Este provenía de una familia de importante tradición cultural y política, de la que heredó una profunda conciencia de la negritud, y dentro de la cual estaba su tío, el poeta insigne de la Revolución, Nicolás Guillén (Camagüey, Cuba, 1902 - La Habana, Cuba, 1989). Landrián integra la primera generación de documentalistas del ICAIC, bajo la guía de Theodor Christensen y Joris Ivens, directores europeos que simpatizaron con el nuevo proyecto social y que participaron en la formación de la primera generación de cineastas dentro de la isla.

En 1968, el Departamento Enciclopedia Popular del ICAIC —creado con el propósito de difundir la doctrina revolucionaria y dar visibilidad a sus iniciativas— encargó a Landrián la realización de un documental didáctico sobre el plan agrícola Cordón de La Habana, el cual formaba parte de la campaña de integración nacional promovida por el gobierno. Esta división tenía la función de producir documentales científico-técnicos con una línea editorial estandarizada. Landrián había sido reasignado a esta dependencia tras una serie de eventos trágicos iniciados con la censura de su última película, *Reportaje*, en 1966. Acusado de intento de salida del país sin autorización,³ fue sentenciado a dos años de trabajos forzados en la prisión de Presidio Modelo. Su transferencia del Departamento de Documentales Creativos a la Enciclopedia Popular marcó su regreso al ámbito cinematográfico, en un proceso que puede interpretarse como una forma de rehabilitación punitiva.

El Cordón de La Habana fue uno de los proyectos épicos más ambiciosos del sistema revolucionario. Para su puesta en marcha, se diseñó una infraestructura mediática desde donde se emitían órdenes: la estación "Radio Cordón de La Habana" y el boletín "Noti Cordón". A través de esta red mediática se lanzó una convocatoria masiva para la siembra de 19.000 hectáreas de café (cultivo natural de la región montañosa) alrededor del terreno llano de la capital. Este proyecto pretendía autoabastecer a la ciudad de La Habana y establecer las condiciones para exportar el café. El plan de producción fracasó posteriormente, pero, hasta entonces, Cuba entera se vería abocada a su realización.

En este contexto nace *Coffea Arábica* (1968), una pieza extraordinaria que establece conexiones entre diversos regímenes mediales. El filme se sitúa en un ámbito cultural marcado por la cultura de masas y la producción y consumo de una ideología homogeneizadora, donde juegan un papel importante la pantalla de cine, la imagen gráfica de la consigna y el eslogan.

Aunque *Coffea Arábica* se inserta en el ámbito de documentales didácticos, este filme constituye una de las piezas de experimentación más influyentes del cine cubano (Ortega Miranda, 2017; Ramos, 2019; Reyes, 2010). Por un lado, sigue la tradición del *found footage*, reutilizando material de archivo que proviene de diversos medios, entre ellos: la fotografía, el cine, la radio y la escritura. Por otro lado, durante 18 minutos de duración, Landrián ejecuta una multiplicidad de recursos técnicos que involucran tanto la experimentación narrativa como diversos ejercicios intermediales. El material reunido se redimensiona en una alternancia frenética de imágenes fijas generadas para el filme, fotogramas detenidos, archivos fotográficos e imágenes en movimiento, archivos filmicos y sonoros, además de la escritura. La integración de la escritura en el filme incluye el uso específico de operaciones que refieren al empleo de la máquina de escribir. Asimismo, la película se construye a partir de la fragmentación narrativa, la yuxtaposición asincrónica de imagen y sonido y el montaje asociativo de estos registros.

La vinculación entre medios y recursos técnicos es central para la propuesta del filme. Este propone un cuestionamiento de los relatos fundantes de los discursos institucionales y subvierte el paradigma de objetividad propio de los documentales científico-técnicos. Junto a lo anterior, esta obra visibiliza las diferencias tanto materiales como experienciales de los sujetos frente a la mirada dominante. En consonancia con estos rendimientos, *Coffea Arábica* invita a reflexionar críticamente sobre los cimientos que sostienen las creencias en torno al sujeto revolucionario.

2.1. La recepción del filme

La literatura acerca de la cinematografía de Guillén Landrián y, en particular, sobre *Coffea Arábica*, se ha concentrado en su tensión respecto a los procesos de homogeneización impulsados por el sistema revolucionario.

En su estudio *Negrometrage: Literature and Race in Revolutionary Cuba* (2010), Aisha Z. Cort describe cómo el cine de Guillén Landrián revela discrepancias existentes entre el discurso dominante aceptado (respecto a la igualdad social y la superación de diferencias raciales) y la memoria colectiva y cultural. Cort (2010) plantea que la estrategia contradiscursiva de Landrián en *Coffea Arábica* permite crear una memoria alternativa a las narrativas oficiales, poniendo de relieve la presencia de identidades como el negro y la mujer, invisibilizadas en los procesos de integración nacional.

Anne Garland Mahler (2015) aporta una nueva perspectiva a la tematización del problema racial en *Coffea Arábica*. En su ensayo *Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café* examina cómo el cineasta propone una lectura crítica sobre las jerarquías raciales heredadas del pasado colonial y perpetuadas en las políticas agrarias de la Revolución cubana, específicamente, en el proyecto agrícola que motivó la realización del filme. Según Mahler, la película de Landrián no solo revela la discriminación racial latente en la campaña de integración nacional de la que forma parte el Cordón de La Habana, sino que inserta esta problemática en el contexto de las luchas por los derechos civiles de la comunidad negra internacional, la cual constituía uno de los pilares fundamentales de la política exterior del gobierno cubano.

Ortega Miranda (2017) y Ramos (2019) sitúan la investigación de esta obra en el marco de los estudios de los medios. Por un lado, estos autores proponen examinar el papel del "cine revolucionario" en la difusión de una narrativa de redención y en la mediación de las prácticas cinematográficas (Ortega Miranda, 2017, p. 11). Por otro lado, sus trabajos examinan cómo los medios de comunicación masiva determinan la percepción de la realidad.

En su disertación sobre *Coffea Arábica*, Patricia Ortega Miranda (2017) cuestiona la idea arraigada en la historia oficial del cine cubano respecto a la existencia de una unidad ideológica y política coherente. La autora sitúa al cine documental como un género concerniente a los estudios de los medios, en tanto que participa de las políticas gubernamentales de representación. En su tesis, Ortega analiza cómo la obra de Landrián reclama la presencia del sujeto negro. En este sentido, se critican las políticas de representación de las que participa la institución de cine cubano, las cuales convierten al sujeto negro “en una identidad fija, ahistórica, atemporal, folklórica y periférica” (Ortega Miranda, 2017, p. 6).

Julio Ramos es uno de los teóricos del cine que ha dedicado una extensa investigación sobre diversos aspectos de la obra de Landrián. En dos de sus ensayos, *Guillén Landrián: cine, poesía y locura* (2019) y *Los archivos de Guillén Landrián: cine, poesía y disonancia* (2013), explora las intersecciones entre la poesía afrocubana, la retórica política y el cine, además de entrecruzamientos con archivos radiales, fotográficos, filmicos y el movimiento pop art. Ramos sostiene que la inserción de materiales sonoros, tanto poéticos como discursivos, en documentales como *Coffea Arábica* y *Desde La Habana: ¡1969! Recordar*, produce un desplazamiento de su contexto medial. Como resultado de estas interacciones, Ramos advierte un proceso de “cinematización” que otorga a estos archivos sonoros una renovada dimensión ritual y crítica (2019, pp. 92-93). Asimismo, señala en la obra de Landrián un planteo crítico respecto al modelo didáctico del documental y a la división racializada de la práctica cinematográfica, según la cual los afrodescendientes tematizaban el problema racial, mientras que los blancos se dedicaban preferentemente a la experimentación estética.

Ahora bien, además de los asuntos abordados por los estudios críticos mencionados, hay otros aspectos del filme *Coffea Arábica* que merecen ser analizados. En particular, es digna de estudio la vinculación entre cine y escritura plasmada en aquellos pasajes en los que se proyectan letras y palabras y se plasma en pantalla el procedimiento de la escritura a máquina. De ello nos ocuparemos en el presente artículo, tras profundizar en el marco conceptual que sustentará nuestros análisis.

3. Imagen cinematográfica y escritura: una aproximación desde los Estudios de las técnicas culturales

Antes de analizar los pasajes de *Coffea Arábica* que vinculan la escritura y la imagen cinematográfica, conviene precisar el marco teórico de nuestro estudio. Como fue mencionado en la introducción, realizaremos los análisis aplicando el enfoque de los Estudios de las técnicas culturales. Esto significa que entenderemos a la escritura y al cine como regímenes técnico-culturales. En consonancia con ello, las relaciones intermediales entre escritura y cine serán analizadas con vistas a las condiciones de operación de ambos regímenes y a las conexiones entre ellas.

Dicho esto, cabe preguntarse: ¿cuáles son las condiciones para que operaciones del régimen técnico-cultural de la escritura se traspasen al régimen cinematográfico? A esto respondemos del siguiente modo: tales operaciones se traspasan al régimen cinematográfico gracias a una propiedad de los sistemas de inscripción y notación a la que vamos a denominar la potencia transmedial de la escritura. La idea de fondo es la siguiente: la inscripción de marcas y signos codificables, la cual permite operaciones de recepción tales como leer y calcular, puede ocurrir en superficies de distinto tipo, entre las cuales se encuentra la pantalla de proyección cinematográfica.

Ahora bien, para entender tal interacción entre cine y escritura, hay que preguntarse también lo siguiente: ¿cuáles son las condiciones bajo las cuales el régimen cinematográfico es capaz de asimilar a la escritura, de manera que puede mostrar signos inscritos y conectarlos con imágenes de objetos en movimiento? A esto respondemos del siguiente modo: el cine es un régimen de imágenes y puede llevar caracteres escriturales a la pantalla en tanto interviene sobre el peculiar carácter de imagen de la escritura. Al aparecer en la pantalla de cine, las letras, signos de puntuación y números se muestran de una manera tal que no solo podemos realizar las operaciones habituales con ellos —leer y calcular—, sino que además adquieren propiedades estéticas específicas, de modo que quedan integrados en la unidad del filme.

Para desarrollar nuestro planteo, recurriremos a propuestas de dos de los principales referentes de los Estudios de las técnicas culturales, Friedrich Kittler y Sybille Krämer. Kittler nos permitirá abordar la primera de las preguntas formuladas y Krämer la segunda.

Kittler entiende a los medios como sistemas técnicos de comunicación y destaca el rol de la escritura en la conformación de los medios y de las relaciones intermediales. La idea que podemos extraer de ello es la siguiente: gracias a la escritura, entendida en un sentido fundamental como sistema notacional o conjunto de técnicas de inscripción y codificación, un medio puede efectuar, de un modo propio, los rendimientos de otros medios.⁴ En otras palabras, la conexión entre regímenes mediales diversos es posible gracias a la potencia transmedial de la escritura en cuanto sistema técnico de inscripciones codificables. En relación con esto, Kittler (1993, pp. 169-188; ver también Kittler, 2018, pp. 299-305) plantea que, mientras el código alfabético griego ya permitía gestionar palabras, música y números, el código binario utilizado en la tecnología digital actual es aún más potente y permite gestionar también imágenes, además de palabras, música y números.

Cabe realizar una aclaración respecto al uso del término “transmedial”. Se caracteriza como transmedial aquello que vincula diversos medios “atravesándolos”, es decir, conectándolos a partir de características intrínsecas. Así, por ejemplo, se habla hoy de “narrativa transmedial” (*transmedia storytelling*) para referir a la estrategia de narrar historias vinculando medios tales como cómics, videojuegos y redes sociales (ver Jenkins, 2006, pp. 93-130). En tal caso, la característica transmedial que permite conectar los medios transversalmente es que estos se configuran narrativamente. Ahora bien, al hablar aquí de “potencia transmedial de la escritura”, nos referimos a la capacidad de los sistemas notacionales, reunidos bajo el título general de “escritura”, de conectar medios visuales, sonoros, etc.⁵ En este caso, la característica que permite conectar transversalmente los medios es que estos funcionan gracias a inscripciones codificables.

Kittler advierte la potencia transmedial de la escritura, especialmente en los rendimientos de las tecnologías digitales de la comunicación. En este sentido, afirma:

En la digitalización general de los canales de información desaparecen las diferencias entre medios individuales. [...] Al interior de las computadoras todo se convierte en números: cantidad sin imagen, ni sonido ni voz. Y cuando la red de fibra óptica convierte los distintos flujos de información en series estandarizadas de números digitalizados, cualquier medio podrá convertirse en cualquier otro. (2021, p. 219)

Lo que transcurre en las máquinas y controla sus procesos es una escritura a la vez anterior a toda escritura y posterior a toda escritura [...] No es el hombre, como enseñaba Aristóteles, quien tiene el logos o el lenguaje, sino que códigos inexpresables tienen, por encima del rodeo llamado lenguaje o sin él, entre otras cosas a nosotros los humanos. (2005, p. 75)

Para entender con mayor detalle en qué sentido es posible caracterizar, desde Kittler, las tecnologías digitales como sistemas de escritura, hay que tener en cuenta lo siguiente: en el régimen digital, las ondas (sonoras, electromagnéticas —infrarrojas o de rango visible—, etc.) se transducen a señales electrónicas mediante sensores, cámaras, micrófonos, etc. Estas señales son codificadas conforme al sistema numérico binario a través de procedimientos de muestreo o discretización y cuantificación. Al ser codificadas, las señales se convierten en datos que pueden ser procesados mediante técnicas informacionales. También son codificadas numéricamente las señales o pulsos que se reciben desde un teclado, un mouse u otras interfaces afines. Las señales convertidas en datos son inscripciones en tanto se trata de marcas o entradas discontinuas —es decir, discretas— que se coordinan según ciertas reglas. En tal sentido, el sistema que las produce, registra y procesa es un sistema de escritura.

Un análisis detallado de los procesos digitales excede los alcances de la presente investigación, la cual está dirigida a la conexión entre escritura y cine en un filme no digital. Recogemos aquí de Kittler sobre todo la mirada general concerniente a la capacidad de los sistemas notacionales para intervenir en otros medios. Ello nos resultará útil para analizar la capacidad del sistema mecanográfico para intervenir en el cine analógico, tal como ocurre en *Coffea Arábica*. Más adelante tendremos en cuenta también aportes específicos de Kittler respecto a las relaciones intermediales entre la cinematografía y la mecanografía, es decir, entre el régimen técnico-medial del cine y el de la máquina de escribir.

Ahora bien, para entender la interacción entre cine y escritura, no solo hay que concentrarse en las capacidades de la escritura para traspasarse al medio cinematográfico. También hay que aclarar cómo este puede recibir y asimilar, bajo sus propias condiciones operativas, la inscripción de marcas legibles. Para responder a ello hay que considerar una de las características elementales del régimen cinematográfico, a saber: que es un régimen de imágenes. Es decir, si la escritura puede aparecer cinematográficamente, de modo que al ver caracteres en un filme podemos realizar con ellos operaciones tales como leer y calcular, ello significa que las marcas codificadas aparecen como imágenes. Dicho esto, hay que subrayar también que el cine interviene sobre el carácter de imagen de la escritura de modo que, al mostrar caracteres en pantalla, complejiza la manera habitual de aparecer de los caracteres escriturales y genera nuevas experiencias sensibles y estéticas. Por tanto, para comprender cómo el régimen cinematográfico asimila a la escritura, hay que entender qué tipo de imagen corresponde a esta, qué condiciones permiten que aparezca cinematográficamente y qué transformaciones recibe al incorporarse al medio cinematográfico. En relación con ello, tomaremos como base de nuestra propuesta algunos planteos de Sybille Krämer.

Krämer advierte que, además de las imágenes que poseen claramente una función exhibitoria o mostrativa, hay imágenes que funcionan como inscripciones sobre una superficie y que están disponibles para ser manipuladas según reglas de coordinación y uso. Siguiendo esta línea, proponemos distinguir entre imágenes mostrativas o exhibitorias, por un lado, e imágenes operativas o notacionales, por otro.⁶

La exhibición (*Darstellung, depiction*) es una de las funciones tradicionalmente atribuidas a las imágenes y consiste en que una imagen nos muestra algo respecto de lo cual ella es imagen. Esto vale especialmente para imágenes figurativas tales como el dibujo de un rostro o la fotografía de un paisaje. Aquello que las imágenes exhiben o muestran suele denominarse su referente. A este tipo de imágenes, donde predomina la función de exhibir, las denominaremos imágenes exhibitorias. Las letras y los signos numéricos, en cambio, no exhiben un referente, sino que son inscripciones codificadas que integran un sistema de notación. Ahora bien, dado que poseen una apariencia visual específica, podemos considerar dichas inscripciones también como imágenes. A este tipo de imágenes las denominaremos imágenes operativas o notacionales.

Al hablar aquí de imágenes operativas nos referimos, pues, a marcas o inscripciones codificadas que, si bien pertenecen al régimen de la escritura, a la vez son imágenes. Su peculiar carácter de imagen (*Bildlichkeit*) no consiste en formas sensibles que refieren a cosas o encarnan ideas, sino más bien en un conjunto de aspectos visuales que aseguran la eficacia operativa de las marcas. Krämer denomina a ello “carácter de imagen de la escritura” o “iconicidad notacional” (*Schriftbildlichkeit*).⁷ Según Krämer (2009), los aspectos que componen la iconicidad notacional son los siguientes:

(1) la planitud y, relacionada con ella, la bidimensionalidad y la simultaneidad de lo presentado; (2) la direccionalidad, que permite una orientación en la superficie; (3) el grafismo, [...]; (4) la sintacticidad, que incluye tanto la gramaticalidad como la legibilidad; (5) la referencialidad, (6) la operatividad. (p. 98)

Con respecto a la operatividad de las imágenes, Krämer (2009) destaca que esta “no solamente hace posible la manipulabilidad y la explorabilidad, sino que también tiene una función generativa” (p. 98). El planteamiento de fondo es el siguiente: imágenes tales como diagramas y mapas son inscripciones en planos o superficies que permiten realizar operaciones —es decir, acciones reiteradas y automatizables conforme a reglas sintácticas—, que generan conocimiento. No son imágenes para ser interpretadas con respecto a su sentido o mensaje, sino para ser manipuladas y obtener conocimiento mediante el trato operativo con ellas.

La distinción planteada entre ambos tipos de imágenes nos permite reformular la pregunta del siguiente modo: ¿cómo es que el régimen cinematográfico es capaz de gestionar, además de imágenes exhibitorias, imágenes notacionales u operativas?

Para responder a ello hay que considerar, en primer lugar, las condiciones que ofrece el régimen cinematográfico para que los caracteres y letras puedan ser captadas en su peculiar carácter de imagen, esto es, en su iconicidad notacional. En otras palabras: hay que aclarar cómo la proyección de la imagen en la sala de cine hace posible no solo que podamos ver caracteres, sino también que los capturemos en cuanto letras, números y palabras y podamos operar con ellos. Como respuesta a ello, indicamos que la pantalla de proyección no es solamente un lugar de exhibición, sino también una superficie de inscripción. En cuanto tal, permite operar con marcas inscritas leyendo y calculando.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta lo siguiente: al aparecer en la pantalla de cine, las imágenes notacionales adquieren propiedades exhibitorias inherentes al régimen cinematográfico. En otras palabras, en el cine aparecen caracteres, letras y números no solamente de modo que podemos operar con ellos, sino que además aparecen con características visuales y estéticas correspondientes a las imágenes cinematográficas. Las marcas y caracteres aparecen como figuras que pueden desplazarse, cambiar de tamaño y relacionarse con las imágenes de cosas en movimiento, estableciendo vínculos de continuidad o ruptura con los estilos visuales del filme.⁸ Una condición fundamental para ello es que la pantalla de cine funciona a la vez como un espacio plano en el que se articulan marcas codificables y como un espacio con profundidad en el que se muestran objetos tridimensionales en movimiento. En este sentido, la pantalla de cine es un espacio unificante de imágenes exhibitorias y notacionales que da lugar a interacciones y mixturas.⁹

Recapitulando: al desarrollar las dos preguntas orientadoras, hemos visto cómo la escritura se traspa al cine y a la vez el cine asimila a la escritura. Se trata de un mismo proceso en el cual, por una parte, la escritura se extiende a otro medio por su potencia en cuanto sistema notacional y, por otra parte, el cine acoge operaciones de la escritura bajo condiciones propiamente cinematográficas. Hemos destacado que una condición fundamental para este proceso es la pantalla de cine, en la medida en que esta es un ámbito unificante de inscripción y exhibición donde interactúan imágenes notacionales y exhibitorias.

Habiendo llegado a este punto, podemos iniciar el análisis del filme seleccionado.

4. La incorporación de la escritura en la pantalla cinematográfica: el caso *Coffea Arábica*

En el filme *Coffea Arábica* la escritura se incorpora en la pantalla, particularmente la escritura mecánica o tipográfica. A continuación, distinguiremos y analizaremos las diversas maneras en que esto se lleva a cabo. Para ello, tendremos en cuenta secuencias seleccionadas. Estas serán presentadas y analizadas conforme a un orden de complejidad creciente. En primer lugar (4.1.), consideraremos la aparición en el plano cinematográfico de imágenes notacionales sin acompañamiento de otros tipos de imágenes. En segundo lugar (4.2.), analizaremos la aparición de imágenes notacionales y exhibitorias en planos cinematográficos yuxtapuestos. Por último (4.3.), analizaremos la aparición del escribir a máquina en y sobre la pantalla.

4.1. La puesta en pantalla de imágenes notacionales exclusivamente

El primer caso a tener en cuenta consiste en la aparición en el plano cinematográfico de imágenes notacionales sin acompañamiento de otros tipos de imágenes. Se trata de la presentación de rótulos o intertítulos. Consideremos una de las secuencias iniciales de *Coffea Arábica* (0:36 – 1:20), desarrollada en el ingenio de una antigua plantación de café de la época colonial, hoy Museo de la Gran Piedra. De esa secuencia inicial destacamos los siguientes pasajes:

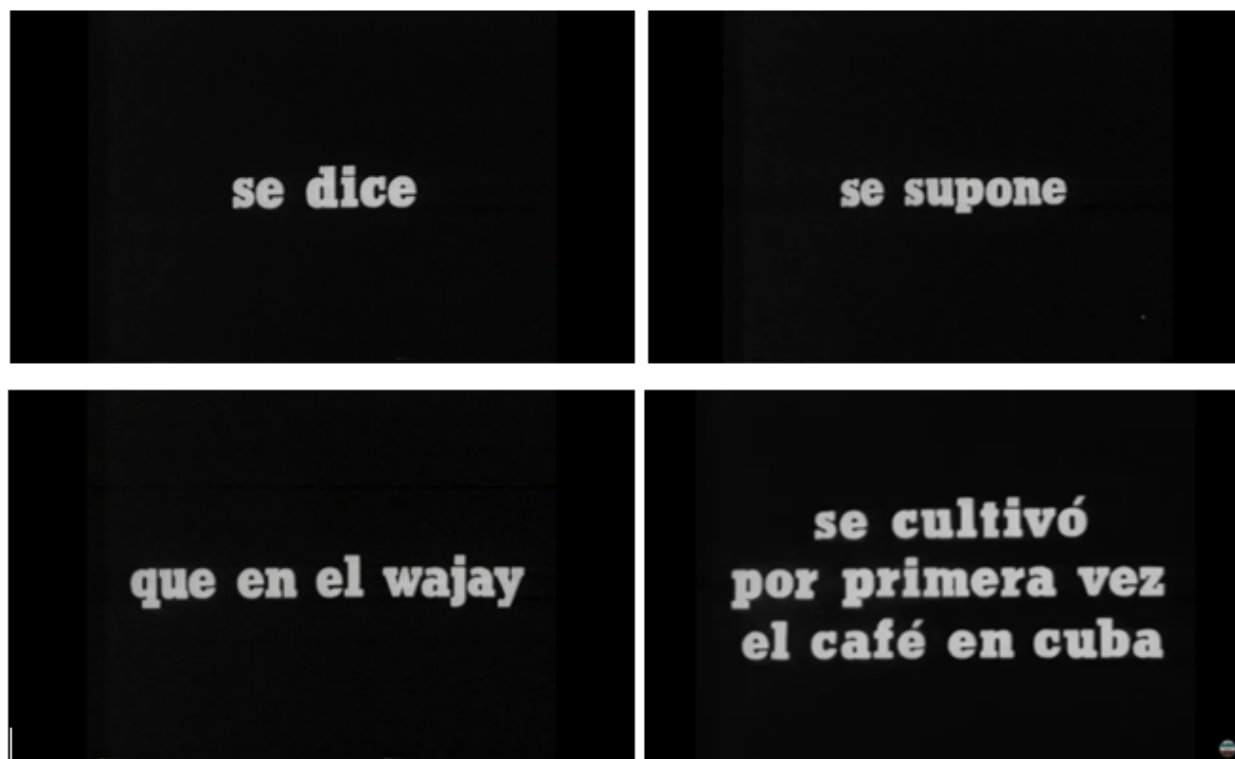


Figura 1: Guillén Landrián, N. (Director). (1968). *Coffea Arábica*. ICAIC. (0:36-1:20).

Se trata de un conjunto de fotogramas que contienen exclusivamente letras de tipografía —todas del mismo tamaño y color, sin mayúsculas— sobre un fondo negro. Las letras están organizadas en palabras y oraciones claramente entendibles, aun cuando no haya signos de puntuación. El uso del mismo formato para los diversos fotogramas genera una experiencia de continuidad. Los espectadores ven y leen un único texto articulado en planos sucesivos. Asimismo, no se trata de la filmación de un texto escrito sobre un soporte propio, sino de la proyección de letras de tipografía inscritas sobre el celuloide.

Este ejemplo muestra un predominio del régimen de la escritura. La experiencia del espectador consiste, ante todo, en leer cuadros de texto sucesivos que componen un mismo y único texto. La uniformidad del tipo y tamaño de letra asegura una experiencia de lectura fluida. No hay transformaciones en el espacio: el fondo negro funge de manera continua como superficie o plano de inscripción.

A continuación, consideremos otra modalidad, más compleja, en la que se presentan letras tipografiadas sobre un fondo negro. Se trata del intertítulo que aparece entre 12:56 y 12:59 y que forma parte de una secuencia referida al baile de campesinas y campesinos:



Figura 2: Guillén Landrián, N. (Director). (1968). *Coffea Arábica*. ICAIC. (12:56-12:59).

Como se puede observar, el texto inscrito en pantalla “avanza”, desde el centro y fondo del cuadro hasta el primer plano del campo visual. Este efecto de desplazamiento o movimiento local no corresponde a un procedimiento de cámara como el zoom de acercamiento, sino que se logra al inscribir en cada cuadro sucesivo la misma palabra con caracteres de mayor tamaño. Dicha operación es especialmente interesante porque combina elementos del régimen de la escritura y del régimen cinematográfico. Por una parte, se trata de la inscripción de caracteres legibles en el celuloide. Por otra parte, la modificación de tamaño de los caracteres está diseñada para el mecanismo de la proyección en pantalla de fotogramas sucesivos. Por ello, el espectador no experimenta la lectura repetida de una misma palabra —no lee tres veces “BAILAN”—, sino que capta que esa palabra, como un mismo objeto, aparece cada vez con mayor tamaño mediante su acercamiento. A diferencia del caso anterior, ahora no se experimenta la lectura de cuadros de textos sucesivos, sino la lectura y visión de una palabra/objeto que se desplaza ante nuestra vista.

Precisando nuestro análisis, podemos decir que en el ejemplo descrito la imagen notacional aparece a la vez como la imagen de algo en movimiento. Esto ocurre porque el espacio superficial y plano del fondo negro, el cual permite la lectura de los caracteres siguiendo el código lingüístico, se transforma: junto con la captación del acercamiento de la palabra/objeto visual “BAILAN”, se experimenta la profundidad del campo visual. Si bien los caracteres aparecen en un espacio negro e indeterminado, su desplazamiento dentro del cuadro cinematográfico va de la mano con la experiencia de un espacio con profundidad. Y no obstante ello, estos caracteres conservan su condición bidimensional originaria. Viajan dentro del cuadro como objetos dinámicos que parecen liberados de su superficie de inscripción, aunque sin abandonar su planitud característica.

Este ejemplo revela, por una parte, lo que hemos denominado el potencial transmedial de la escritura. Aunque la escritura se realiza comúnmente en superficies de inscripción estrictamente planas, esto no impide que se implante en otro tipo de superficies. El movimiento de caracteres aquí identificado muestra que la escritura puede implementarse también en una superficie que funge a la vez como un espacio con profundidad. Por otra parte, el caso descrito muestra la capacidad del régimen cinematográfico para asimilar la escritura lineal a sus propias condiciones operativas mediante técnicas relativamente sencillas.

4.2. La aparición de imágenes notacionales y exhibitorias en planos cinematográficos yuxtapuestos

El segundo caso para analizar corresponde a la aparición de letras y caracteres en fondo monocromo, intercalada con la aparición de imágenes de cosas y personas en entornos tridimensionales. Se trata de la secuencia 00:36 – 01:20, de la cual presentamos el siguiente extracto:



Figura 3: Guillén Landrián, N. (Director). (1968). *Coffea Arábica*. ICAIC. (00:36-01:20).

En la secuencia se alternan planos de imágenes filmadas y planos de intertítulos sobre fondo negro. Ambos registros, el de las imágenes exhibitorias y el de las imágenes notacionales, se articulan en una estructura coherente a través del montaje. Gracias al montaje, se conserva la autonomía de los regímenes exhibitorio y notacional y a la vez se genera una experiencia espectral unitaria e híbrida. En efecto, los rótulos se leen como un diálogo entre dos voces enunciativas, en el cual una pregunta y otra responde. Asimismo, las imágenes de cosas y personas se conectan entre sí: se advierte la casa señorial, la fotografía de una vieja esclava, una campana, grilletes. Todos estos elementos recrean el pasado esclavista y la presencia negra en el lugar. Ahora bien, además de haber dos series intercaladas una con otra —la del texto y la de las imágenes filmadas—, las imágenes vienen a reforzar lo que dice el texto, lo cual genera una experiencia unitaria en los espectadores.

La yuxtaposición entre las imágenes de objetos y el texto escrito, obtenida mediante la operación de montaje, conecta el cultivo del café con la tradición de un pasado de esclavitud negra en la región montañosa de Santiago de Cuba. Este procedimiento suscita un cuestionamiento sobre la campaña de integración nacional, en la que el plan agrícola buscaba movilizar a trabajadores urbanos para la cosecha masiva de café en los márgenes de la capital. De este modo, se evidencian las contradicciones del proyecto “Cordón de La Habana”, el cual pretendía eliminar las distancias raciales y regionales, pero continuaba invisibilizando el pasado, mientras centraba a La Habana dentro del régimen revolucionario de visibilidad (ver Ortega Miranda, 2017, p. 48).

4.3. La aparición del escribir a máquina en y sobre la pantalla

A continuación, consideraremos una secuencia del filme donde se plasma en pantalla la escritura a máquina. En el pasaje (03:02-03:43), a partir del dictado de un informe técnico sobre la siembra directa del café, se escenifican operaciones de una máquina de escribir. Los caracteres tipográficos, es decir, las marcas que dejan los tipos de una máquina de escribir, se despliegan sobre un fondo blanco e invaden totalmente el cuadro. En simultáneo, se escucha el golpeteo rítmico de teclas y la lectura del informe en la voz del Ingeniero Bernaza. Sobre la superficie blanca de la pantalla aparecen caracteres, sílabas y palabras que se acercan al espectador desde el fondo y centro del cuadro. En lo profundo del campo visual, un repertorio de letras parpadea en sincronía con el tipeo de las teclas, mientras la superficie en que están fijadas se desplaza de derecha a izquierda en un movimiento similar al del rodillo que sostiene el papel. La secuencia concluye con la aparición de un punto en el centro del cuadro, sincronizado con la dictación sonora de este. El punto da fin a la aparición de caracteres y coincide con la expresión oral “punto” que da fin a la lectura del informe.

Analicemos, a continuación, las diversas operaciones filmicas puestas en juego.

La primera operación muestra el despliegue de caracteres tipográficos sobre la pantalla, situados en distintos planos de un espacio perfectamente legible. La distancia de los caracteres con respecto al punto de vista de la cámara determina tres niveles de profundidad sobre el trasfondo blanco: un primer nivel o plano espacial ocupado por signos en la superficie, un nivel intermedio y un nivel o plano de fondo. La construcción de este espacio profundo resulta de la aparición simultánea de caracteres en la pantalla. Sin embargo, dicha simultaneidad no garantiza la legibilidad de todos ellos, sino que se impone una organización jerárquica. Los caracteres que aparecen en el primer plano se superponen a los que aparecen en el trasfondo.

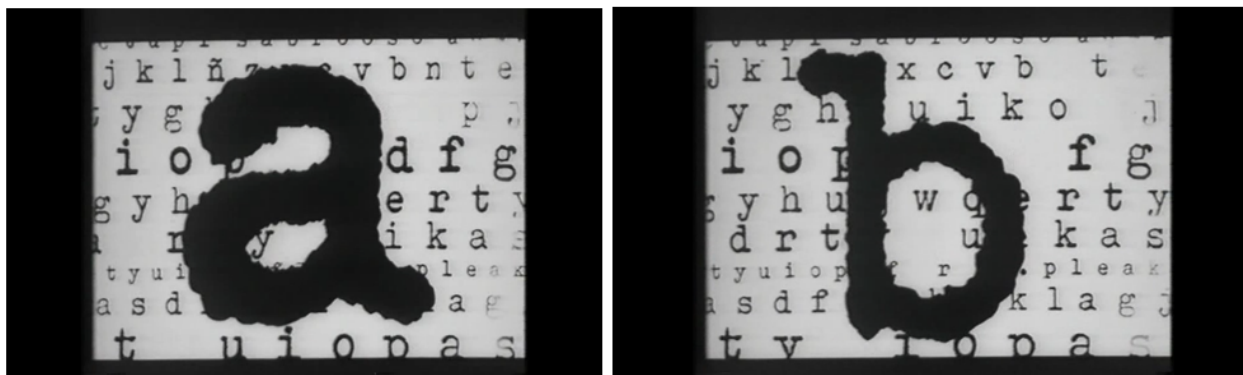


Figura 4: Guillén Landrián, N. (Director). (1968). *Coffea Arábica*. ICAIC. (03:02-03:43).

De este modo, aunque los caracteres de distintos planos espaciales coexisten, su legibilidad y posibilidades de visualización dependen de funciones específicas del medio cinematográfico que dirigen la atención del espectador. Entre ellas podemos nombrar las siguientes: la posición que los elementos ocupan en el espacio, su nivel de nitidez y su desplazamiento o movimiento dentro del campo visual.

Consideremos con mayor detalle el movimiento de los caracteres durante la secuencia. Podemos distinguir dos tipos de movimiento: por una parte, el desplazamiento de caracteres por distintos planos espaciales, entre el fondo y la superficie del campo visual. Por otra parte, la aparición y desaparición de caracteres en sincronía con el tipeo de las teclas y el desplazamiento de derecha a izquierda de la superficie que los soporta. Ambos movimientos aparecen coordinadamente: el tránsito acelerado, desde el fondo hacia el primer plano, de los caracteres del centro coexiste con las letras parpadeantes, situadas al fondo del cuadro. Mientras estas permanecen fijadas a la superficie del fondo, las otras letras o caracteres se desplazan desde la profundidad de la pantalla hasta el primer plano del campo visual. La escritura se desprende del soporte plano que la fija y aparece en un campo visual de profundidad óptica. En paralelo a este procedimiento, la superficie que fija los caracteres dinámicos se desplaza de derecha a izquierda simulando el movimiento del rodillo que sostiene el papel. Este desplazamiento genera una modificación continua de la superficie de inscripción y los caracteres fijados a ella. El orden fijo y plano del espacio de la escritura es absorbido por el espacio dinámico y mutable de la pantalla, articulado conforme al movimiento.

De acuerdo con lo descrito, las letras y signos de puntuación, que en el papel deben estar fijos, adquieren nuevas propiedades al mostrarse en pantalla: aparecen, desaparecen, se fragmentan y se repiten una y otra vez, develando su carácter mecánico y contribuyendo con ello a la producción de un sentido que trasciende la función instructiva del dictado.

Ahora bien, la aparición de caracteres se complejiza con la integración de la banda sonora. Mientras se escucha la lectura continua del informe técnico sobre la siembra directa del café, en pantalla se visualizan caracteres, sílabas y palabras que aparecen de forma fragmentaria, diseccionados de la estructura sintáctica original del dictado. Esta fragmentación posibilita la agrupación de los caracteres en nuevas combinatorias con un orden espacial y una disposición jerárquica tal que propone un tipo de experiencia híbrida en la que la lectura se conjuga con la captación de composiciones visuales con propiedades estéticas.

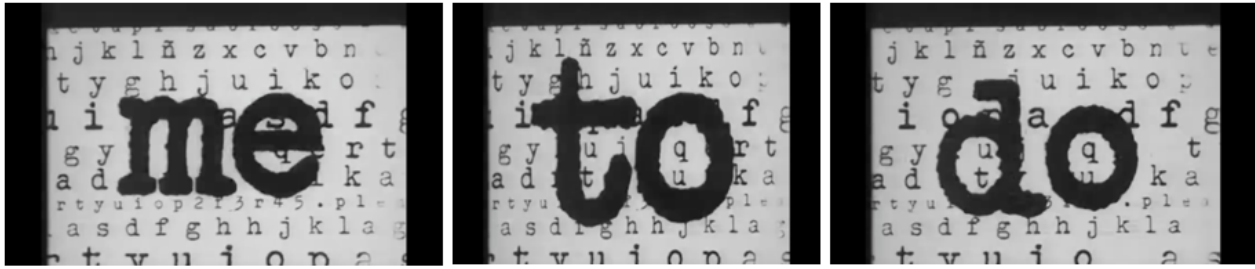


Figura 5: Guillén Landrián, N. (Director). (1968). *Coffea Arábica*. ICAIC. (03:02-03:43).

Asimismo, esta forma de presentar los caracteres en pantalla genera una desconexión entre lo oído —el dictado del informe— y lo visto. Pareciera que los espectadores asisten a la transcripción visual de un informe, pero no ocurre eso exactamente. Solo en contadas ocasiones, lo escrito representa estrictamente aquello que se escucha durante la lectura. Por una parte, se oye la voz del ingeniero Bernaza dictando una serie de instrucciones destinadas a optimizar el proceso de siembra y germinación de la planta de café. Por otra parte, la manera en que los caracteres aparecen en pantalla libera parcialmente a la escritura de los significados expresados de forma sonora, así como de su estructura y propósitos originales. La fragmentación del texto escrito y su amplificación visual en la pantalla suprimen en parte la función expresiva del dictado, enfatizando el carácter mecánico del proceso de escritura. De este modo, la escritura a máquina puesta en pantalla se autonomiza del régimen de la oralidad y rompe su correspondencia con la voz del ingeniero.

Este proceso se intensifica con el aumento en la velocidad de aparición de las palabras, lo que provoca una divergencia cada vez mayor entre el sonido del tipeo y el discurso del ingeniero. Además, junto con la aceleración en la aparición de los caracteres tipográficos, se muestra la generación automática de combinaciones de caracteres. Esto conduce al surgimiento de combinaciones sin sentido y también a la estructuración de frases propagandísticas como “Seguro, a los yanquis dales duro” y “Pin pon fuera, abajo Caimanera”.

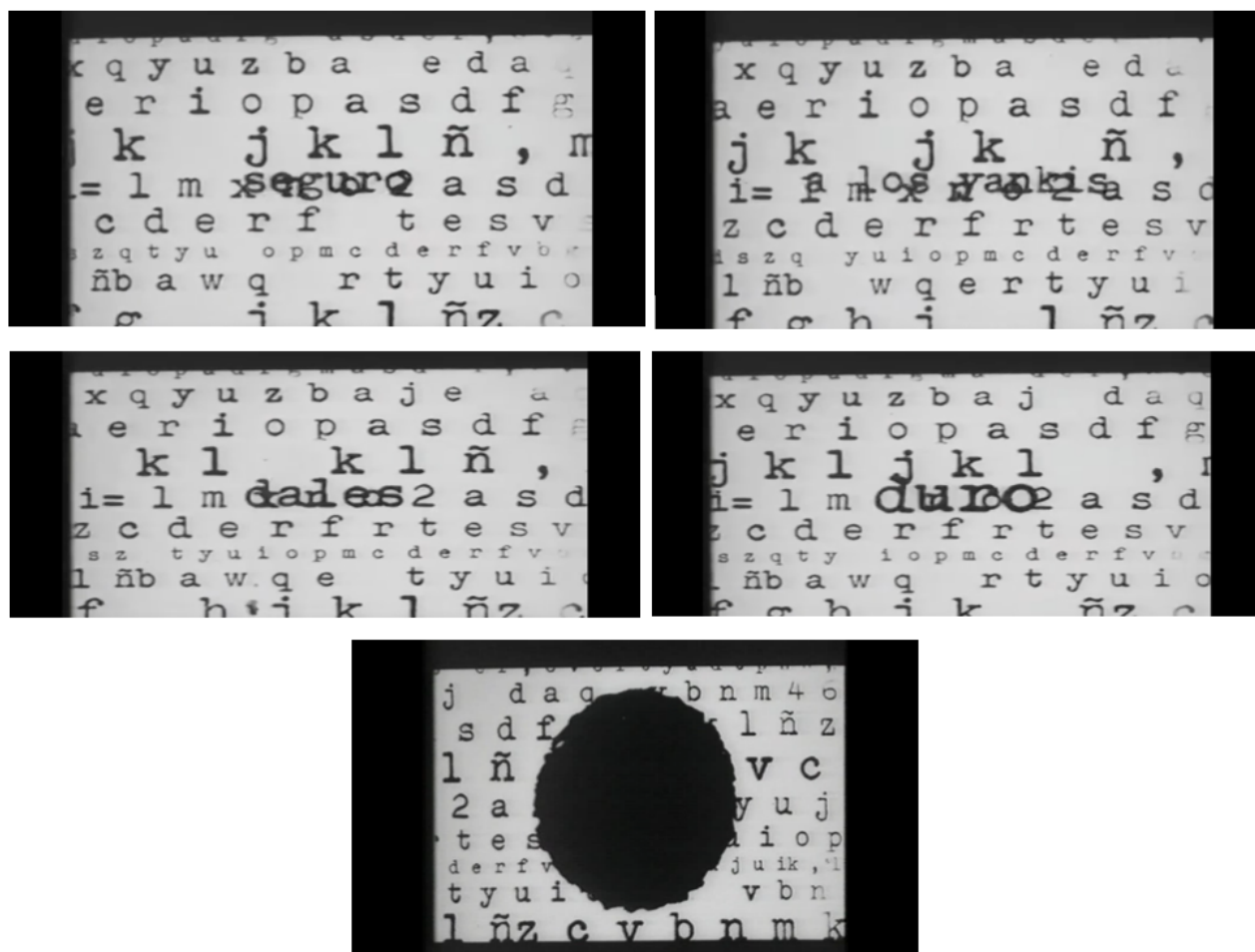


Figura 6: Guillén Landrián, N. (Director). (1968). Coffea Arábica. ICAIC. (03:02-03:43).

En otro momento del pasaje que analizamos, signos y palabras aparecen en una serie numerada: 1, 2, 3, 4. Cada número corresponde a un conjunto de tareas específicas de la siembra. La secuencia fílmica finaliza con la aparición de un punto. Este punto marca el fin de la serie numérica presentada y a la vez pone fin a la secuencia correspondiente al dictado del informe técnico sobre la siembra de café.

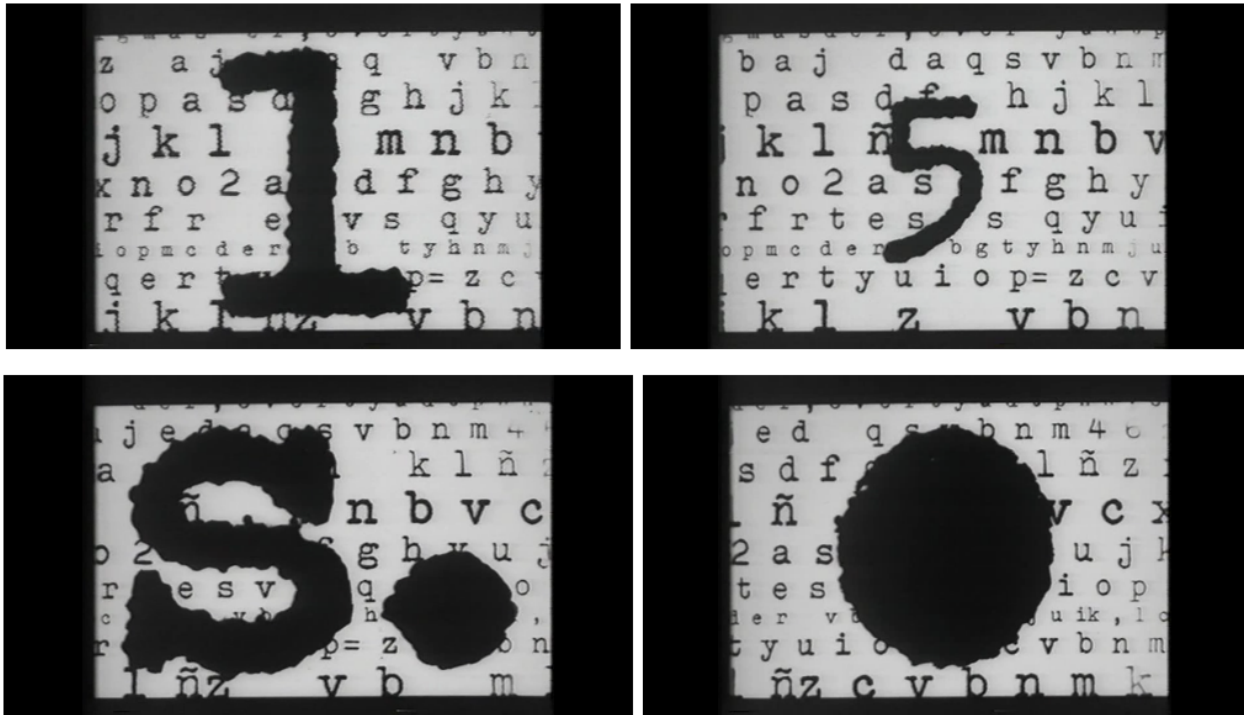


Figura 7: Guillén Landrián, N. (Director). (1968). *Coffea Arábica*. ICAIC. (03:02-03:43).

Es pertinente señalar que la aparición de los números sucesivos es experimentada como una sucesión en acto. Es decir, al ver aparecer, uno detrás de otro y en el centro del plano respectivo, los números sucesivos, los espectadores experimentan la sucesión numérica. En cuanto formas visibles que encarnan una acción, los caracteres numéricos fungen, en este pasaje del filme, como esquemas. Algo similar ocurre con el punto final. La aparición del punto da fin a la secuencia fílmica y los espectadores, al ver y leer el punto final, experimentan que el fin acaba de ocurrir. El punto final es el esquema del final de la escena. En ambos casos, el proceso de esquematización inherente a las imágenes operativas o notacionales y por tanto a la escritura ocurre también en la pantalla de cine.

Habiendo llegado hasta aquí, recopilemos las diversas operaciones que tienen lugar en la secuencia fílmica escogida. En primer lugar, la presentación de caracteres tipográficos en un espacio profundo y que a la vez permite su legibilidad. En segundo lugar, la coordinación de dos tipos de movimiento de los caracteres: el desplazamiento en diversos niveles de profundidad y la aparición y desaparición, a modo de parpadeo, junto al desplazamiento de la superficie que los soporta. En tercer lugar, efectos de movimiento de la superficie con los caracteres inscritos. En cuarto lugar, la combinación automatizada de caracteres que genera una desconexión entre lo oído —el dictado del informe— y lo visto —las cadenas de caracteres tipográficos—. En quinto lugar, la estructuración de una secuencia numerada. Por último, la finalización de la escena, la cual se lleva a cabo con la proyección del punto final.

Mediante estas operaciones se produce una hibridación entre lo visible y lo legible, entre las potencialidades de la imagen filmica y las de la escritura. El escribir a máquina se traslada al medio cinematográfico en la medida en que se proyecta *en* y *sobre* la pantalla cinematográfica. En otras palabras: aparecen los caracteres tipográficos con movimiento *en* la pantalla, con lo cual se convierten en caracteres/objetos y adquieren propiedades visuales y estéticas. Y al mismo tiempo, la pantalla de cine deviene superficie de inscripción para esos caracteres/objetos, una superficie que a la vez es un espacio con niveles diversos de profundidad. Los espectadores advierten que se está escribiendo *sobre* la pantalla. Es decir: no solamente ven caracteres apareciendo en la pantalla, sino que captan esquemas y experimentan así el proceso de escribir en acto, de un modo afín a lo que ocurre con la experiencia con diagramas y otros casos de escritura operativa.

A fin de profundizar nuestros análisis, resulta pertinente considerar aquí algunos planteamientos de Friedrich Kittler acerca de la relación entre los regímenes de la escritura a máquina y la cinematografía.¹⁰Kittler (1999, pp. 15-16, 188, 195; ver también Kittler, 2021, pp. 221-223) caracteriza a ambos, junto con la fonografía, como aquellos medios que marcan la ruptura con el monopolio de la palabra impresa y la cultura del libro y el autor durante el cambio de siglo (1800-1900).¹¹Según Kittler, la nueva configuración de medios que se impone a comienzos del siglo XX, a la que él condensa en la tríada del gramófono, el film y la máquina de escribir, pone de relieve la dimensión técnico-material operante en las relaciones intermediales e impugna el modelo de la traducción centrado en los significados y en la producción autoral. Como afirma Luis Rossi:

En las condiciones de los nuevos medios escriturales ya no hay traductibilidad del sentido (que le daba a los poetas su lugar privilegiado), sino transposición. Nuestro autor subraya esto con la frase “un medio es un medio es un medio” (AS: 288), que implica que transferir mensajes entre medios no es traducir, sino que es siempre darles forma conforme a nuevos estándares, materiales y hardware (Kittler, GFT; 1991b; 1992a). (Rossi, 2021, pp. 106-107)

Ahora bien, para analizar las relaciones entre estos medios diversos, y especialmente entre el cine y la escritura a máquina, hay que tener en cuenta sus elementos comunes. Respecto a ello, Kittler destaca que la mecanografía y la cinematografía, junto con la fonografía, tienen en común ser técnicas de registro y almacenamiento mediante operaciones mecanizadas. Un punto clave señalado por Kittler (1999, pp. 136-140, 180-182) consiste en que dicho registro y almacenamiento es posible gracias al procedimiento de fragmentación en unidades discretas —los tipos con las respectivas letras y caracteres, los fotogramas que captan imágenes en períodos estandarizados de tiempo, etc.—, lo que permite, por su parte, operaciones de combinación y recombinación. En este sentido, operaciones cinematográficas como el montaje y operaciones de la escritura mecanizada como la producción de mensajes mediante la combinación de caracteres corresponden a una misma lógica técnico-medial.¹²

Teniendo eso en cuenta, podemos complementar nuestros análisis respecto a la relación entre cine y escritura en el filme *Coffea Arábica*. Volvamos sobre el pasaje (03:02-03:43). Entre las operaciones allí presentes, habíamos señalado dos que son de especial relevancia. Una de ellas es la aparición y desaparición de los caracteres tipográficos y su desplazamiento coordinado con desplazamientos de la superficie en la que aparecen. La otra es la combinación y recombinación automatizada de dichos caracteres formando cadenas. Gracias a la primera operación —que involucra procedimientos de montaje— se genera la experiencia cinematográfica acerca de los tipos de la máquina de escribir impactando sobre el papel/ pantalla de cine. Gracias a la segunda, el espectador experimenta la desconexión entre lo oído —el dictado del informe— y lo visto —las cadenas de caracteres tipográficos— y a la vez asiste a un proceso combinatorio automatizado por el cual se generan tanto grupos de caracteres sin sentido como proclamas revolucionarias.

A partir de los planteos de Kittler recién expuestos, se puede advertir que ambas operaciones corresponden a la lógica de la descomposición en unidades discretas e intercambiables que está a la base de los medios técnicos de comienzos de 1900.¹³ En otras palabras, la combinación y recombinación, sea de fotogramas, de caracteres, o de caracteres que aparecen en fotogramas, es posible porque tanto fotogramas como caracteres tipográficos funcionan como unidades discretas. Las posibilidades de plasmación de la escritura mecánica en el medio cinematográfico se sustentan sobre esa base técnico-medial.

Otro aspecto que vale la pena considerar a partir de Kittler —y de los estudios mediales en general— es el siguiente: las particularidades técnicas de un medio, sus operaciones y efectos pueden aparecer con especial claridad en otro medio. En el caso que nos ocupa, esto ocurre cuando, por ejemplo, aparecen en pantalla caracteres destacándose sobre un fondo con numerosos caracteres que titilan. O también cuando aparecen cadenas de caracteres a una velocidad propia, desfasados del ritmo y del contenido semántico de las instrucciones verbales que se escuchan. En la primera situación, los caracteres acumulados sobre la superficie hacen visible que la máquina de escribir es un sistema de almacenamiento. En la segunda situación, el desfase entre escritura y oralidad, así como el ritmo propio que adquiere la aparición combinada de caracteres, hacen visible cómo, gracias a la mecanización, el régimen escrito se autonomiza respecto a la oralidad y a la instancia autoral inherente a ella.

5. Conclusiones

Coffea Arábica (1968) es una obra compleja que integra imágenes fijas generadas para el filme, fotogramas detenidos, archivos fotográficos e imágenes en movimiento, archivos fílmicos y sonoros, y también la escritura. La integración de la escritura en el filme, particularmente de la escritura a máquina, ha sido el foco de nuestro análisis.

Aplicando el enfoque de los Estudios de las técnicas culturales, hemos indagado sobre las condiciones operativas por las cuales la escritura se traspasa al cine y aquellas por las cuales el cine asimila a la escritura. El planteamiento central fue que la escritura se extiende a otros medios por su potencia en cuanto sistema de inscripciones codificables y que, por su parte, el cine, en cuanto régimen de exhibición de imágenes, acoge a la escritura interviniendo en el carácter de imagen de esta. Hemos señalado que una condición fundamental para este proceso es la pantalla de cine, en la medida en que esta es un ámbito unificante de inscripción y exhibición donde interactúan imágenes notacionales y exhibitorias. La potencia transmedial de la escritura y el doble rendimiento —inscripcional y exhibitorio— de la pantalla como superficie fueron, pues, aspectos centrales obtenidos a partir del marco teórico seleccionado.

A partir de ese planteamiento general, hemos analizado las operaciones por las cuales *Coffea Arábica* incorpora en el filme la escritura mecánica. Destacamos diversos tipos de operaciones, que involucran, entre otras técnicas, la inscripción de caracteres en el celuloide, y la plasmación en pantalla del proceso de la escritura a máquina. Entre los principales efectos de las operaciones analizadas hemos señalado que los caracteres tipográficos aparecen con movimiento en la pantalla, con lo cual se convierten en caracteres/objetos y adquieren propiedades visuales y estéticas. Asimismo, otro efecto destacado fue que los caracteres llegan a fungir como esquemas, gracias a lo cual los espectadores captan procesos en acto, como la finalización de la escena del informe sobre la siembra al ver el punto final sobre la superficie de la pantalla, por ejemplo.

El recurso a los análisis de Kittler sobre la mecanografía y la cinematografía nos permitió, además, profundizar en algunas características de esa relación intermedial y conectarlas con nuestros análisis del filme. Vimos cómo el procedimiento de descomposición en unidades discretas e intercambiables que está a la base de los medios técnicos de comienzos de 1900 permite la interacción entre el cine y la máquina de escribir. Vimos también, profundizando nuestros análisis del filme *Coffea Arábica*, cómo el medio cinematográfico es capaz de hacer visibles características propias de la mecanografía como, por ejemplo, su rendimiento como sistema de almacenamiento y su autonomización respecto al régimen oral y a la función autoral inherente a esta.

Bibliografía

- Cort, A. Z. (2010). *Negrometrage, Literature and Race in Revolutionary Cuba* [Tesis de doctorado]. Emory University. <https://etd.library.emory.edu/concern/etds/8w32r589w?locale=en>
- Friedberg, A. (2009). *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. MIT Press.
- Huhtamo, E. (2004). Elements of screenology: Toward an archaeology of the screen. *International Studies of the Modern Image*, 7, 31-82.
- Guevara, E., & Aricó, J. (1979). *El socialismo y el hombre nuevo* (2da ed., vol. 9). Siglo XXI editores.
- Guillén Landrián, N. (Director). (1968). *Coffea Arábiga* [Documental]. ICAIC.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media collide*. New York University Press.
- Kittler, F. (1990). *Discourse Networks 1800 / 1900*. Stanford University Press.
- Kittler, F. (1993). Geschichte der Kommunikationsmedia. En J. Huber & A. M. Müller (Eds.), *Raum und Verfahren* (pp. 169-188). Stroemfeld.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press.
- Kittler, F. (2005). Buchstaben – Zahlen – Codes. En J. Brüning & E. Knobloch (Eds.), *Die mathematischen Wurzeln der Kultur. Mathematische Innovationen und ihre kulturellen Folgen* (pp. 65-76). Fink.
- Kittler, F. (2018). *La verdad del mundo técnico*. Fondo de Cultura Económica.
- Kittler, F. (2021). Fónografo, film, máquina de escribir (1986). *Escrituras americanas*, 5(1/2), 218-248.
- Krämer, S. (2003). Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. En H. Bredekamp (Ed.), *Bild, Schrift, Zahl* (pp. 157-176). Fink.
- Krämer, S. (2009). Operative Bildlichkeit. Von der „Grammatologie“ zu einer „Diagrammatologie“? Reflexionen über erkennendes „Sehen“. En M. Hessler & D. Mersch (Eds.), *Bildliche Logik. Zur Kritik der ikonischen Vernunft* (pp. 94-123). Transcript.
- Krämer, S. (2017). Why notational iconicity is a form of operational iconicity. En A. Zirker, M. Bauer, O. Fischer, & C. Ljungberg (Eds.), *Dimensions of Iconicity* (pp. 303-320). John Benjamins.
- Krämer, S., & Bredekamp, H. (2013). Culture, Technology, Cultural Techniques – Moving Beyond Text. *Theory, Culture & Society*, 30(6), 20–29. <https://doi.org/10.1177/0263276413496287>
- Krämer, S., & McChesney, A. (2003). Writing, Notational Iconicity, Calculus: On Writing as a Cultural Technique. *MLN*, 118(3), 518–537. <https://doi.org/10.1353/mln.2003.0059>
- Mahler, A. G. (2015). “Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café”: Race and the Cuban Revolution in Nicolás Guillén Landrián's *Coffea arábica*. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 19(1), 55-75. <https://doi.org/10.1215/07990537-2873341>
- Ortega Miranda, P. (2017). *Decentering revolutionary visions: the politics and poetics of representation in Nicolás Guillén Landrián's Coffea Arabiga* [Tesis de magíster]. University of Texas at Austin. <http://hdl.handle.net/2152/62848>
- Ramos, J. (2013). Los archivos de Guillén Landrián. *La Fuga*, 15, 1-8. <http://2016.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659>

- Ramos, J. (2019) Guillén Landrián: cine, poesía y locura. En J. Ramos, & D. L. Robbins, *Guillén Landrián o el desconcierto filmico* (pp. 85-108). Almenara.
- Reyes, D. L. (2010). *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Editorial Oriente.
- Rossi, L. (2021) *Kittler en la Galaxia Turing*. Teseo.
- Rubio, R. (2025). Las imágenes sintéticas: entre el régimen del sentido y el de la información. En E. Felinto (Ed.), *Imagens da Política, das imagens*. UERJ (en prensa).
- Winthrop-Young, G. (2013). Cultural Techniques: Preliminary Remarks. *Theory, Culture & Society*, 30(6), 3–19. <https://doi.org/10.1177/0263276413500828>

NOTAS

- 1 Para una aproximación más detallada a los Estudios de las técnicas culturales, ver Krämer & Bredekamp (2013) y Winthrop-Young (2013).
- 2 Se plantea, conforme a lo anterior, la siguiente relación entre inscribir y escribir. Inscribir consiste básicamente en dejar marcas en una superficie. Esto supone, por cierto, la organización del espacio como un plano o superficie que permite una determinada interrelación entre las marcas. Ahora bien, una inscripción se convierte en escritura cuando esas marcas se organizan conforme a un código y a reglas de coordinación, es decir, reglas sintácticas. Si bien la escritura es un régimen de codificación y notación que va más allá de la mera inscripción, ella presupone a la inscripción en cuanto técnica de marcaje y disposición de un espacio plano o superficial.
- 3 Hasta enero del 2013, los cubanos debían solicitar a las autoridades migratorias de Cuba un permiso especial para viajar al exterior conocido como “Carta Blanca”.
- 4 En este sentido, David Wellbery afirma lo siguiente en el Prefacio a *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*: “La inscripción, en su exterioridad y facticidad contingente, es el dato irreductible del análisis de Kittler, como lo evidencia el título original alemán de su libro: *Aufschreibesysteme*” (Kittler, 1990, xii). Wellbery interpreta la noción kittleriana de escritura en términos de inscripción y la conecta con la noción derridiana de archi-escritura (Kittler, 1990, xii-xiii).
- 5 La expresión “potencia transmedial de la escritura” no proviene de Kittler, sino de quienes redactan el presente artículo.
- 6 Nuestro análisis sigue la noción de imagen operativa de Krämer. Con respecto a la relación entre dicha noción y las nociones de imagen operativa en otros autores (Farocki, Parikka, etc.), ver Rubio (2025).
- 7 Ver Krämer (2003, 2017)
- 8 Cabe enfatizar aquí la siguiente idea: las imágenes exhibitorias y las imágenes notacionales, como así también imágenes de otro tipo, todas ellas adquieren, al aparecer en la pantalla de cine, un peculiar carácter exhibitorio. En este carácter de exhibición inherente a las imágenes cinematográficas se pueden distinguir dos aspectos: por una parte, la potencia referencial; por otra, la configuración de estilos visuales y estéticos. El primer aspecto remite al qué de la exhibición, mientras que el segundo remite al cómo. Conforme al primer aspecto, al ver un filme, tendemos a tomar por objetos de la percepción aquello que las imágenes cinematográficas muestran. Así, por ejemplo, las letras de tipografía no solo son leídas, sino que son vistas como objetos sobre un fondo visual. Conforme al segundo aspecto, somos capaces de reconocer en un filme diversos estilos visuales y ponderarlos según valores estéticos. Según esto, caracteres y letras pueden aparecer en relaciones de continuidad o ruptura respecto a los estilos visuales del filme.

- 9 Debido a los límites del presente trabajo, no podremos ahondar en el análisis de las funciones de la pantalla cinematográfica. Para una aproximación a la temática, ver Huhtamo (2004) y Friedberg (2009).
- 10 Agradecemos al revisor anónimo por su sugerencia de recurrir más detenidamente a Kittler en el marco de nuestra propuesta.
- 11 En relación con ello, Luis Rossi, combinando los planteos de *Gramophone, Film, Typewriter y Aufschreibesysteme 1800/1900*, sostiene que para Kittler (2021) “si en el sistema 1800 el medio universal es el de la escritura, a partir del sistema de inscripción 1900 los medios se dicen en plural. En particular, el fonógrafo y el gramófono, el film y la máquina de escribir configuran los medios originarios puesto que diferencian, por primera vez, dominios acústicos, ópticos y escriturales” (p. 130). El surgimiento del filme y la máquina de escribir corresponde entonces, según la propuesta kittleriana, al sistema de inscripción 1900, esto es, a la articulación de regímenes técnico-culturales que ha caracterizado al siglo XX.
- 12 Por cierto, el énfasis en estas conexiones no impide advertir las notorias diferencias entre los medios de la escritura a máquina y del filme, a saber: mientras uno inscribe sobre papel caracteres que se pulsan en un teclado, el otro genera efectos de movimiento mediante la proyección secuencial de fotogramas sobre una pantalla. Kittler (1999, pp. 14-17, 117-118; ver también Kittler, 2021, pp. 221-223, 235-239) elabora estas diferencias recurriendo a la distinción lacaniana entre los órdenes simbólico, imaginario y real. Según Kittler, mientras el medio mecanográfico produce y almacena palabras escritas, es decir, trata con símbolos, el filme y la fonografía registran lo real en forma de ondas de luz y sonido. Con respecto al film, Kittler (1999, pp. 117-118, 155) destaca sus procedimientos de corte y edición y su función de excitar la imaginación del público —primariamente mediante la ilusión de movimiento— y por tanto lo sitúa preferentemente en el orden de lo imaginario.
- 13 Kittler (1999, p. 140) pone en relación directa la fragmentación del filme en fotogramas con la descomposición mecanográfica del lenguaje en caracteres, a la vez que destaca provocativamente la subordinación del sentido de los mensajes a los procedimientos automatizados de combinación y recombinación: “La fotografía del habla de Demeny continúa como videoclip, su “¡Vi-ve la Fran-ce!” convertido en una ensalada de sílabas: “¡Baila el Mussolini! ¡Baila el Adolf Hitler!”.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amei/amei/journal/828/8285519006/8285519006.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Gretel Medina Mendieta,

Mauricio Guillermo Troncoso Quintana, Roberto Rubio

La pantalla cinematográfica como superficie de inscripción: el caso Coffea Arábica (1968)

The Cinematic Screen as an Inscription Surface: The Case of Coffea Arábica (1968)

Tabano

núm. 27, 6, 2026

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Argentina

revista_tabano@uca.edu.ar

ISSN-E: 2591-572X