

REVISTA
HISPANO **HC**
CUBANA

Nº 43
Otoño 2012

Madrid
Abril-Octubre 2012

REVISTA HISPANO CUBANA HC

DIRECTOR

Javier Martínez-Corbalán

REDACCIÓN

Orlando Fondevila, Rocío Martínez

CONSEJO EDITORIAL

Cristina Álvarez Barthe, Elías Amor, Luis Arranz, M^a Elena Cruz Varela, Jorge Dávila, Manuel Díaz Martínez, Ángel Esteban del Campo, Alina Fernández, M^a Victoria Fernández-Ávila, Celia Ferrero, Carlos Franqui, José Luis González Quirós, Mario Guillot, Guillermo Gortázar, Jesús Huerta de Soto, Felipe Lázaro, Jacobo Machover, Humberto López Cruz, José M^a Marco, Begoña Martínez, Eusebio Mujal-León, Fabio Murrieta, José Luis Prieto Benavent, Tania Quintero, Alberto Recarte, Raúl Rivero, Ángel Rodríguez Abad, José Antonio San Gil, José Sanmartín, Pío Serrano, Daniel Silva, Álvaro Vargas Llosa, Alejo Vidal-Quadras.



Esta revista es miembro de ARCE Asociación de Revistas Culturales de España



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año.



FEDERACION IBEROAMERICANA DE REVISTAS CULTURALES

Esta revista es miembro de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC)



EDITA, F. H. C. C/ORFILA, 8, 1^ªA - 28010 MADRID
Tel: 91 319 63 13/319 70 48 Fax: 91 319 70 08
e-mail: revistah@revistahc.org <http://www.revistahc.org>

Suscripciones: España: 24 Euros al año. Otros países: 60 Euros al año, incluido correo aéreo.
Precio ejemplar: España 8 Euros.

Los artículos publicados en esta revista, expresan las opiniones y criterios de sus autores, sin que necesariamente sean atribuibles a la Revista Hispano Cubana HC.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org <<http://www.cedro.org>>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

EDICIÓN Y MAQUETACIÓN, Visión Gráfica DISEÑO, C&M
FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN, Campillo Nevado, S.A.
ISSN: 1139-0883 DEPÓSITO LEGAL: M-21731-1998

ENSAYOS

HISTORIA, MITO Y PROPAGANDA: FIDEL CASTRO EN EL CINE HISTÓRICO DE SANTIAGO ÁLVAREZ

Santiago Juan-Navarro

*¡Y qué útil es hurgar en la historia extraordinaria
de nuestro pueblo!*
Fidel Castro, *Discursos*

*La historia se repite – la primera vez como tragedia,
la segunda como farsa.*
Karl Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*

*He who controls the present, controls the past.
He who controls the past, controls the future.*
George Orwell, 1984

Es incuestionable la trascendencia de la obra de Santiago Álvarez, no sólo en la cinematografía cubana, sino también a nivel continental e incluso internacional. Así lo avalan los numerosos premios y homenajes recibidos a lo largo de su carrera, y así lo confirman los elogios de la crítica internacional y de muchos cineastas¹. Incuestionable es asimismo el carácter «oficial» (oficialista) de su obra y de su figura pública². Ningún otro cineasta ha disfrutado de mayor prestigio entre los cuadros políticos del castrismo. A diferencia de otros grandes realizadores del cine cubano, como Tomás Gutiérrez Alea o Humberto Solás, que gozaron de similar proyección internacional, pero mantuvieron una relación cada vez más tensa con la burocracia institucional, nunca pudo apreciarse en la obra de Álvarez el menor atisbo de duda, crítica o, por utilizar una expresión muy de moda últimamente, «herejía». Todo lo contrario.

Su cinematografía constituye un paradigma de la ortodoxia política y la apología más entusiasta e incondicional de los dogmas que fue adoptando el castrismo a lo largo de su historia, incluso en sus momentos más oscuros. De hecho, ningún otro realizador ha llegado a tener una relación personal tan íntima con Fidel Castro, al que Álvarez homenajeó obsesivamente en la mayor parte de sus filmes. Es precisamente esa omnipresencia de la imagen del Comandante en la filmografía de Santiago Álvarez, especialmente durante la década de 1970, y sus implicaciones en el proceso de legitimación e institucionalización del castrismo, lo que me propongo analizar en el presente ensayo.

Las dos cinematografías de Santiago Álvarez

Hablar de la obra de Santiago Álvarez exige distinguir entre dos periodos muy diferentes: un periodo experimental, que tuvo su apogeo en la segunda mitad de los años 60, y un periodo de decadencia, que se iniciaría a comienzos de la década siguiente, tras el Primer Congreso de Educación y Cultura y la marcha del ICAIC de algunos de sus más estrechos colaboradores. Cuando la mayor parte de los críticos se refieren encomiásticamente a la obra estéticamente revolucionaria de Álvarez, tienden a referirse obviamente a títulos como *Now!* (1964), *Hanoi Martes 13* (1967), *L.B.J.* (1968) y *79 Primaveras* (1969), todos ellos producidos durante la explosión de creatividad que tuvo lugar en el ICAIC en aquellos años. Lo que vino después, en cambio, fue una larga serie de documentales tan tendenciosos como los anteriores, pero en los que ya no quedan apenas rastros de innovación formal.

El crítico que mejor ha sabido ver el carácter bipolar de la trayectoria de Álvarez es John Mraz. En «*Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema*» (1990), Mraz distingue entre lo que denomina las formas «dramáticas» propias de sus primeras producciones y el estilo «directo» de sus documentales posteriores. Siguiendo a Lukács, Mraz asocia las formas dramáticas con los periodos más dinámicos de la historia, mientras que atribuye las descriptivas (directas) a los momentos de estancamiento social e institucionalización de la cultura. Los cambios políticos que atravesó Cuba durante las dos primeras décadas de su proceso revolucionario fueron, según Mraz, determinantes en el giro palpable que muestra la trayectoria cinematográfica del director cubano (MRAZ 1990: 131). La efervescencia revolucionaria (no sólo en lo político

sino también en lo estético), que vivió el país durante la segunda mitad de los 60, se tradujo en un estilo auto-reflexivo donde se yuxtaponían abruptamente imagen y sonido y en donde tanto a nivel visual como sonoro se producía una sugestiva hibridación de materiales artísticos y elementos de la cultura popular y de masas.

A partir de uno de sus primeros documentales, *Ciclón* (1963), y hasta *79 Primaveras* (1969), Álvarez impuso a su obra un sello peculiar caracterizado por un agresivo uso del montaje. Éste surge del choque entre planos independientes y a menudo opuestos, asociados a una banda sonora que combina eclécticamente el rock con la música clásica y la popular, así como los efectos sonoros y la narración, sin olvidar un uso poético, y a menudo desfamiliarizador de los silencios. En este tipo de producciones debió ser fundamental, el papel del musicalizador y el equipo de edición. Pero aquí surge uno de los problemas a la hora de estudiar la producción de los que sin duda fueron sus mejores documentales. A pesar de la alta estima de que él siempre gozó en los círculos oficiales, su equipo de colaboradores permaneció en el más absoluto anonimato. Esto podría parecer sorprendente si tenemos en cuenta que se trata de un documentalista que siempre se jactó de no trabajar de acuerdo a un guión previo, insistiendo en el valor dominante que el montaje tenía en su obra (CHANAN 1980: 5; ARAY 1983: 7). Si el montaje era tan importante en su obra, ¿qué función desempeñaron los editores que colaboraron con él? ¿Por qué no fue el mérito o el fracaso compartido también por ellos?

Si atendemos a las fichas técnicas de sus filmes, las labores de montaje y musicalización durante aquellos años corrieron siempre a cargo de Idalberto Gálvez y Marta Torrado. Aunque Mraz atribuya exclusivamente el cambio de estilo en la obra de Álvarez a las sucesivas transformaciones del contexto político (1990: 148), cabría preguntarse si no pudieron afectar también los cambios en su propio equipo de colaboradores, algunos de los cuales dejaron

“Su cinematografía constituye un paradigma de la ortodoxia política y la apología más entusiasta e incondicional de los dogmas que fue adoptando el castrismo a lo largo de su historia, incluso en sus momentos más oscuros.”

“El impulso pedagógico «recomendado» en el Congreso fue llevado al extremo en los documentales que realizó en los 70, donde el uso y abuso de rótulos y leyendas recalcan un mensaje que ya las imágenes de por sí no podían dejar más claro.”

de trabajar para el ICAIC y el Noticiero a comienzos de los 70. Esto es algo difícil de esclarecer para aquellos que investigamos el cine cubano desde fuera de Cuba y acabamos tropezando con los llamados temas «sensibles» y el consiguiente muro de silencio que los rodea. La figura de Santiago Álvarez sigue siendo intocable en los círculos culturales y políticos cubanos. Quizá el hecho de que los más estrechos colaboradores de Álvarez durante el único periodo realmente creativo de su obra residan actualmente en Miami, podría explicar ese anonimato que sigue pesando sobre ellos. Tomemos, por ejemplo, a Idalberto Gálvez, editor y/o musicalizador, entre otros, de *Now!*, *Hanoi Martes 13*, *LBJ y 79 primaveras*. Su marcha del ICAIC y del Noticiero, tras un enfrentamiento con Alfredo Guevara, coincide aproximadamente con el comienzo de la decadencia en la cinematografía de Álvarez³. Lo cierto es que el propio director fue responsable también del olvido en el que cayeron sus colaboradores. En ninguna de las numerosas entrevistas que ofreció, y que aparecen recogidas en el volumen de Edmundo Aray (1983), menciona por su nombre a ninguno de ellos⁴.

En cualquiera de los casos, el giro producido en la política cultural del castrismo tras El Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en La Habana a finales de abril de 1971, tuvo un efecto determinante en el cambio de rumbo de la filmografía del ICAIC y muy especialmente en la de Álvarez. Las resoluciones del Congreso abogaban por un arte didáctico alejado de todo esteticismo y de las tendencias experimentales, que fueron etiquetadas como extravagantes, decadentes y burguesas (AA.VV., 1971: 10). Como se desprende de la Declaración Final del Congreso, las únicas formas del arte y la cultura que iban a ser toleradas a partir de entonces eran aquéllas destinadas a la exaltación de los valores revolucionarios. El Congreso dio origen a una de las etapas más oscuras de la política cultural cubana: lo que algunos llamaron el «quinquenio gris» (1971-1976) y otros el «deceño gris» (la década de 1970)⁵.

El cine de Santiago Álvarez desde ese momento se caracteriza formalmente por un modo directo dominado por los planos largos, el sonido sincronizado y un falso objetivismo. Se aleja así del estilo audaz, heredero de la *agitprop* vanguardista, que le había hecho famoso en su etapa anterior. El impulso pedagógico «recomendado» en el Congreso fue llevado al extremo en los documentales que realizó en los 70, donde el uso y abuso de rótulos y leyendas recalcan un mensaje que ya las imágenes de por sí no podían dejar más claro. Por lo



Intervención de Santiago Álvarez en el Primer Congreso de Educación y Cultura (1971).

que se refiere al contenido, esta nueva etapa de su filmografía se caracterizó por la presencia abrumadora de Fidel Castro y el culto a su personalidad. *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972) es una crónica que sigue paso a paso la visita de Fidel al Chile de Salvador Allende en 1971. A pesar de su larguísima duración (más de tres horas), el espectador apenas recibe información sobre la situación del país del Cono Sur durante el gobierno de la Unidad Popular. Lo único que parece interesar a su director es el poder carismático de Fidel. De hecho, el filme consiste principalmente en una interminable sucesión de discursos que muestran su indudable capacidad de seducción. Su siguiente largometraje documental, *...Y el cielo fue tomado por asalto* (1973), relata minuciosamente otra gira estelar del Comandante; en esta ocasión, a la Europa del Este y a varios países africanos. El resultado es tan pobre y tedioso como en el caso anterior. Álvarez defendió estos documentales como un desafío a las convenciones de género y a los hábitos de consumo del capitalismo, pero si estos filmes desafían algo, además del buen gusto, es la paciencia de cualquier espectador medianamente inteligente.

Si las torpezas estructurales y la tediosa composición de estos dos largos documentales les restan efectividad, ambos son sintomáticos del nuevo rumbo adoptado por el castrismo en sus estrategias de legitimación. Los filmes de Álvarez durante esta oscura década de la historia cubana establecen una sistemática identificación entre el pueblo,

la nación, el Estado, el Partido único y su Líder Máximo. El culto a la personalidad de Fidel Castro alcanza su apoteosis en aquellos años, pero para que dicho culto pudiera arraigar aún más en el imaginario colectivo, los documentales siguientes de Álvarez añadieron un componente fundamental: la integración de Fidel y la Revolución de 1959 en una continuidad histórica adornada con la parafernalia típica de cualquier mitología secular. En documentales como *El Primer Delegado* (1975) y *Mi hermano Fidel* (1977), Fidel es presentado como la encarnación final del «caudillo mesiánico, que habría de realizar el destino grandioso de Cuba» (SOREL, 1998: 49).

Santiago Álvarez y los mitos del nacionalismo autoritario cubano

En *Isla sin fin*, Rafael Rojas desarrolla en profundidad una idea apuntada también por otros críticos del nacionalismo cubano, como Julián B. Sorel y Carlos A. Montaner: la noción de que en los últimos dos siglos la cultura cubana se ha saturado de un imaginario redentor, violento y justiciero, que ha terminado por desplazar las representaciones liberales, cívicas y democráticas de la nación (ROJAS, 1998a: 73-104). El metarrelato dominante de la identidad nacional quedó reducido, ya en la primera década del castrismo, al mito de la Revolución como comienzo y fin de la historia cubana, una historia que tendría su origen en las Guerras de Independencia del siglo XIX y que culminaría en la institucionalización del castrismo durante la década de 1970. Este metarrelato habría de adoptar toda la parafernalia mitológica de cualquier doctrina religiosa con: su visión totalizante y su momento de revelación; su añorada génesis y prometido apocalipsis; su visión profética preservada en textos canónicos; su genio fundador y la promesa del regreso de un Mesías redentor; su dogma y sus herejías; así como todo un arsenal de imágenes emblemáticas, banderas, metáforas, aniversarios, efemérides y escenarios dramáticos.

Como advierte George Steiner en *Nostalgia for the Absolute*, todos estos rasgos revelan la insatisfacción de una cultura que, aunque secular, gravita hacia las formas religiosas del mundo político (1974: 2). No parece casual que fuera precisamente un sacerdote (Félix Varela) el primer gran ideólogo del nacionalismo cubano y el primero en postular la inexorabilidad de una revolución que llegaría a materializar el destino glorioso al que Cuba estaba abocada. La combinación de un nacionalismo mesiánico con un marxismo providencialista fue determinante en la configuración del metadiscurso

de la Revolución durante los años 70. El dogma religioso fue traducido al léxico histórico y el cine tuvo un papel fundamental en la diseminación y consolidación de esta nueva hermenéutica nacional.

Los documentales de Santiago Álvarez sobre Martí/Fidel se realizan en realidad sobre un terreno abonado por diez años de intenso revisionismo historiográfico y una campaña propagandística sin precedentes, que culminó en los famosos «100 años de lucha». El objetivo de dicha campaña consistía en legitimar el régimen surgido de la Revolución de 1959 como la culminación de un siglo de luchas revolucionarias. Como señala Jeannine Verdès-Leroux:

Fidel Castro veut convaincre les Cubains qu'ils sont un peuple particulièrement héroïque (*Patria o Muerte*): en 1968, livres et articles ont été multipliés sous le titre «Cent ans de lutte», comme si le peuple cubain n'avait fait que mener, depuis l'appel de Yara, du 10 octobre 1968, une lutte gigantesque à laquelle ses vertus le prédestinaient. (1989: 35)

Pero si la campaña del centenario transcurrió durante un momento de intensa experimentación formal (1968-1970), el nuevo paradigma de representación dominante en el Quinquenio Gris exigía una reconceptualización del tema desde una perspectiva puramente didáctica. Se abandonó así, entre muchos cineastas del ICAIC, la búsqueda de una síntesis utópica entre vanguardia política y vanguardia estética.

Fue precisamente Santiago Álvarez el autor de dos de los ejemplos más patentes de lo que podríamos llamar la «mitologización» de la historia en el cine de acuerdo con las resoluciones del Primer Congreso de Educación y Cultura. En *El Primer Delegado* y *Mi hermano Fidel* el pasado decimonónico y el presente revolucionario se confunden de forma obstinada. El objetivo, como venía siendo habitual desde el triunfo de la Revolución, consiste en presentar a Martí como padre fundador de la nación cubana, pero ante todo, como padre también de la revolución socialista, e identificar el pensamiento mar-

“Los filmes de Álvarez durante esta oscura década de la historia cubana establecen una sistemática identificación entre el pueblo, la nación, el Estado, el Partido único y su Líder Máximo. El culto a la personalidad de Fidel Castro alcanza su apoteosis.”

tiano con la práctica del socialismo de Estado y más concretamente con su materialización en la Cuba de Castro. No es éste el lugar indicado para reabrir una discusión sobre la compleja relación de Martí con el socialismo. Lo que sí es importante señalar es que algo que resulta sumamente complejo es presentado por Santiago Álvarez con la simplicidad (la «claridad feliz» de la que hablaba Roland Barthes) de los mitos del origen⁶. En estos dos documentales de Álvarez no hay lugar para la dialéctica ni la contradicción. Por el contrario, ambos aspiran a naturalizar la historia de Cuba mediante citas sacadas de contexto, documentos históricos y fechas que le confieren un barniz de historicidad a documentales en los que la historia deviene sistemáticamente mito, cuando no historieta o simple hagiografía.

***El Primer Delegado* (1975): La revolución inconclusa**

El Primer Delegado es un documental de 25 minutos dedicado al Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. El filme subraya la *actualidad* política e ideológica de Martí a través de su papel en la fundación del Partido Revolucionario Cubano, su labor unificadora de los combatientes de la Guerra de los Diez Años, así como su vocación antiimperialista. No es de extrañar pues que fuera seleccionado por la crítica cubana como una de las mejores producciones de 1975 o que recibiera todo tipo de elogios en las páginas de *Granma*⁷. El título, como todo el documental, juega con la ambivalencia semántica propia del cine histórico de la época, un cine en el que pasado y presente se superponen de forma abrumadora. Alude a simple vista al primer delegado del Partido Revolucionario Cubano, es decir, a Martí, pero también a Fidel como primer delegado y secretario general del Partido Comunista de Cuba, al que se presenta como heredero y reencarnación de aquel. Subraya además el recurrente tema de los mitos de una Revolución que se planteó desde el inicio como una ruptura total con el pasado, pero que paradójicamente buscó en el pasado su principal fuente de legitimación: nos remite al primer delegado del primer congreso del primer partido revolucionario cubano con la finalidad principal de conferir una base moral al presente de producción del documental, un momento caracterizado por la soviétización de la sociedad y las instituciones cubanas.

El Primer Delegado se abre con una voz en *off* que cita un famoso pasaje del artículo que Martí escribió como corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires en las pompas fúnebres que los trabajadores de Nueva York dedicaron a Carlos Marx: «Karl Marx ha

muerto. Como se puso del lado de los débiles, merece honor». No importa que en ese mismo artículo Martí muestre ciertos reparos frente a las ideas de Marx o que en otros denuncie abiertamente los peligros del socialismo de Estado⁸. Sus palabras se superponen a imágenes que muestran el exterior y el interior del teatro Karl Marx, donde, en diciembre de 1975, se celebró el Primer Congreso del Partido Comunista. De dicho congreso saldría una nueva constitución, que consagraría el sistema de Partido Único y que representaría la institucionalización definitiva del Estado socialista cubano.



Desde los primeros planos, rodados en el Teatro Karl Marx, todo apunta a una continuidad histórica e ideológica entre el nacionalismo decimonónico, el marxismo leninismo y la Revolución de 1959.

Siguiendo un modelo abiertamente didáctico, a lo largo de este breve documental se suceden los letreros en los que se verbalizan las preguntas que podría hacerse el espectador. Éste no tiene que esforzarse en buscar respuestas, porque inmediatamente se la da el director:

¿POR QUÉ NO TRIUNFÓ LA REVOLUCIÓN EN LA GUERRA DE LOS DIEZ AÑOS?

Paz del Zanjón

DISCORDIAS DEL REGIONALISMO

LOCALISMO

CAUDILLISMO

CONCILIACIÓN

PACIFISMO

ANEXIONISMO

AUTONOMISMO

REFORMISMO

DERROTISMO

“La combinación de un nacionalismo mesiánico con un marxismo providencialista fue determinante en la configuración del metadiscurso de la Revolución durante los años 70.”

A los letreros se superpone la voz en *off* de Fidel en uno de sus discursos más famosos: el celebrado en la velada conmemorativa de los «100 años de lucha», que, como señala Rafael Rojas (1998a: 88), constituye una de las matrices discursivas de toda la teleología revolucionaria (tanto de los políticos como de los intelectuales)⁹. El archicitado discurso de Fidel establece la versión oficial de la guerra de 1868 como el conflicto que fraguó la unidad nacional al crear una tradición de acciones gloriosas que habrían de culminar con *la* Revolución por antonomasia la acaudillada por Fidel Castro en 1959.

El resto del discurso aparece ilustrado por nuevos letreros que duplican lo dicho en la banda sonora y siguen siempre el mismo patrón: preguntas a las que sigue inmediatamente una respuesta. «¿POR QUÉ EL PARTIDO REVOLUCIONARIO CUBANO?». Efectivamente, uno podría preguntarse por qué, si la relación de Martí con el socialismo era tan clara, no fundó un partido con esta ideología. La respuesta nos la da otro letrado: «DIRIGIR LA GUERRA CON CRITERIO POLÍTICO». Lo importante era ganar la guerra, no sólo para liberar a Cuba del yugo español, sino también para evitar el peligro que Martí veía en la futura amenaza de los Estados Unidos. Martí, en palabras de Castro, ilustradas puntualmente por Santiago Álvarez en una interminable cacofonía, fue el «gran político», que «sabía todo» y que actuó como «nucleador de la guerra final».

La mención al desembarco de Martí y las tropas independentistas en la isla en 1895 se ilustra con imágenes del cuartel Moncada tras el fallido asalto el 26 de julio de 1953. Mientras la voz en *off* alude al manifiesto de Montecristi se suceden fotos de los asaltantes: Fidel con Abel Santamaría, Melba Hernández y Haydeé Santamaría en prisión, varios miembros del grupo con Raúl Castro al frente y un paneo horizontal sobre otra foto de grupo que acaba congelándose en la imagen de Fidel. Inmediatamente pasamos a escuchar un fragmento del discurso de aceptación de Fidel como delegado mientras contemplamos un fundido de fotogramas del acto. En la primera de ellas aparece el Comandante hablando y sobre la pared del fondo

puede leerse en letras gigantes: «FIDEL: LA HISTORIA NO SÓLO TE ABSOLVIÓ, SINO QUE TE SITUÓ EN EL MÁS ALTO LUGAR DE HONOR». Cuando termina esta secuencia, la cámara hace un nuevo paneo, en este caso vertical, partiendo de un grabado de Martí hasta congelar la imagen de nuevo sobre el rostro de Fidel. Un letrero anuncia mediante un rótulo incompleto ES JOSÉ MARTI. Sólo un segundo después vemos el letrero completo: «...PORQUE EL ÚNICO AUTOR INTELECTUAL DEL ASALTO AL MONCADA ES JOSÉ MARTÍ...», comprendiendo así que se trata de la famosa cita de *La historia me absolverá*, el alegato de autodefensa de Fidel en el juicio por el asalto al Moncada¹⁰.



La identificación entre las figuras de Martí y Fidel se repite interminablemente no sólo a través de la voz en off, sino también mediante la superposición de sus imágenes y el abuso de rótulos engañosos.

Tras nuevos saltos en el tiempo que nos devuelven a las Guerras del XIX, reaparece el famoso discurso de Fidel en *La Demajagua*, en esta ocasión haciendo referencia a la famosa carta que Martí escribió a Manuel Mercado poco antes de morir, en donde denuncia la amenaza del coloso del Norte. La voz en off vuelve a aparecer para subrayar aún más si cabe la conexión entre las luchas independentistas y la revolución castrista: «La historia en el caso de nuestra patria mostró con ejemplaridad que el programa del Partido Revolucionario Cubano era un antecedente necesario del programa socialista de nuestra revolución. Así lo vieron Baliño y Mella, así lo vio Fidel». Por si no hubiera quedado claro, un nuevo rótulo repite la última frase, para pasar a la apoteosis final en la que asistimos a un nuevo discurso del Comandante, con ocasión ahora de los actos preparatorios del Congreso.

Una marcha militar sobre la foto de la carga del Mayor General Pedro Díaz Molina pone fin al documental. Sobre la foto van apareciendo uno a uno los nombres de numerosos combatientes internacionales en la Guerra del 95, hasta que éstos acaban por llenar completamente la pantalla. Recordemos que a la exploración de la

historia nacional en la campaña de los «100 años de lucha», concluida en 1971, se fue sumando un internacionalismo, que tenía su correlato político en las aventuras imperiales del castrismo en África y América Latina. Pero este internacionalismo que marcó la década de los 70 no debe verse como una ruptura (ni siquiera como un alejamiento) del nacionalismo dominante en la década anterior, sino como la manifestación de lo que el discurso oficial consideraba como el destino grandioso al que estaba predestinada la nación desde sus mismos orígenes.

***Mi hermano Fidel* (1977): El regreso del Mesías**

Si *El Primer Delegado*, con su estética marmórea y engolamiento doctrinario, no soporta el paso del tiempo, el documental *Mi hermano Fidel* (realizado dos años después), aunque políticamente aún más tendencioso, tiene al menos cierta originalidad. No tanto como para considerarlo «a film of great delight», como hizo Michael Chanan (1980: 69), o una «admirable síntesis de testimonio y poesía», como lo saludó Carlos Galiano desde las páginas de *Granma* (ARAY, 1983: 214)¹¹. Pero al menos aquí está ausente la voz en *off* que vehiculaba el mensaje doctrinario en *El Primer Delegado*, y se reduce el uso abrumador de los carteles, leyendas propagandísticas y rótulos propios de los filmes del periodo. En este breve documental de 17 minutos todo se presenta a través de la entrevista que el Comandante le hace a un anciano que tuvo un breve encuentro con Martí y Máximo Gómez.

Al parecer el documental no estuvo planeado, sino que surgió de manera espontánea a raíz de una entrevista que Santiago Álvarez le hizo a Fidel para otro documental, en este caso con motivo del 20 aniversario del desembarco del *Granma*, el 24 de febrero de 1956. En la entrevista, que tiene lugar en Playitas y que sería publicada años después en *El caimán barbudo*, Álvarez insiste en las consabidas analogías entre la revolución socialista y la Guerra del 95. En concreto, empieza sugiriendo el desembarco de Martí como antecedente histórico del desembarco del *Granma*, algo a lo que Fidel pone ciertos reparos arguyendo motivos que suenan a falsa modestia o a los trucos retóricos característicos de un diálogo socrático en el que el Comandante oficia de Sócrates y Álvarez de ingenuo discípulo. Así, dice Fidel: «Yo siento un respeto extraordinario por este lugar, y me resisto a aceptar comparaciones de ninguna índole entre Playitas y el *Granma*. Accedí a venir a este lugar para complacerte»

(ARAY, 1983: 314). Por supuesto todo lo que viene a continuación no es otra cosa que un largo y tedioso desarrollo de esta misma analogía entre la gesta de Martí y la de él mismo. Al final de la entrevista Álvarez le cuenta a Fidel cómo uno de los testigos del desembarco de Martí, Salustiano Leyva, vive todavía cerca de allí. Deciden así ir a visitarlo y la filmación del encuentro serviría de base para realizar *Mi hermano Fidel*.

El filme se abre con un rótulo que subraya nuevamente el carácter fundacional de la epopeya independentista: «...Dos horas después de desembarcar en Playitas, Provincia de Guantánamo, el 11 de abril de 1895, José Martí y Máximo Gómez encontraron a la primera familia cubana...los Leyva...» Los primeros habitantes con que se encuentran Martí y Gómez son pues «la *primera* familia cubana». El origen de la nación cubana remite una vez más a las Guerras de Independencia. 82 años después de ese acontecimiento, Fidel Castro se encuentra con Salustiano Leyva, testigo excepcional de aquellos hechos. El documental de Álvarez registra este nuevo encuentro de forma original. Es el Comandante quien entrevista al anciano y sus preguntas permiten rememorar este supuesto acontecimiento «fundacional» de la nación cubana, conectándolo en última instancia con el presente de producción del filme. El interés del espectador (el leve suspense de la trama) queda garantizado por el hecho de que Salustiano, miope y sin lentes, no reconoce a Fidel hasta los instantes finales.



A lo largo del documental Fidel tiene el monopolio del conocimiento: Salustiano ignora que está siendo entrevistado por el Comandante y el espectador ignora que Salustiano no puede reconocer a su interlocutor.

A lo largo del filme la fotografía se recrea en el rostro de Salustiano, en sus gestos y más mínimos detalles. El uso de primeros y primerísimos planos del anciano le da una atmósfera de intimidad al diálogo que se conduce, además, en el interior de su hogar. Fidel aparece de perfil y ocasionalmente se vuelve para sonreír mirando a

cámara, aunque sólo llegará a ocupar plenamente el plano en los instantes finales. El movimiento mismo de la cámara, que a menudo se desplaza de uno a otro interlocutor mediante paneos horizontales sirve para subrayar la continuidad histórica que constituye el mensaje ideológico del film: el primer testigo de la llegada de Martí a Cuba en la Guerra del 95 se encuentra ahora con su reencarnación misma en la figura del Comandante. Las preguntas que Fidel hace al anciano le animan a reconstruir los momentos de su encuentro con los héroes del 95, momentos recreados mediante la inserción de secuencias procedentes de *Páginas del diario de José Martí* (1971), el filme de Massip que había sido realizado seis años antes y que tras un extraño escándalo fue retirado de circulación¹².

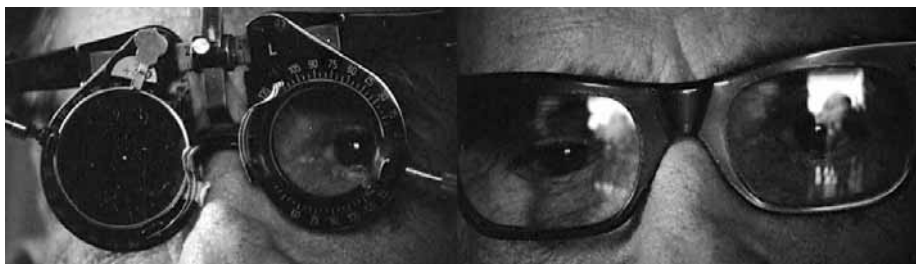


El paneo horizontal de la cámara en ambos sentidos subraya la continuidad histórica y política entre Martí y Fidel, mientras que la alternancia entre enfoque y desenfoco obliga al espectador a una doble identificación con los protagonistas: un Fidel clarividente y un Salustiano que, como el espectador, sólo «verá la luz» en los instantes finales.

Pero la entrevista con Salustiano va más allá de la recreación de los hechos históricos. Mediante un tono familiar, emotivo y a veces humorístico nos vamos acercando a la humanidad del personaje. El Comandante se interesa por la situación económica y la salud del anciano y al descubrir que la pensión apenas le da para sobrevivir y que su mala visión podría corregirse con unas simples lentes, decide intervenir. La forma y los términos en que se produce esa intervención nos hace pensar en el propio Fidel como una especie de *deus ex machina* que en unos momentos se identifica con «el socialismo», en otros con «la revolución», y que finalmente se revela como la reencarnación misma de Martí y de toda la nación cubana. La confusión no es casual y constituye, de hecho, el eje estructurador tanto del documental como del discurso legitimador del castrismo.

El clímax del filme tiene lugar por tanto en el momento del «reconocimiento», en la anagnórisis final que se produce cuando, a petición del Comandante, Salustiano recibe la visita de un equipo de oculistas. Mientras le están graduando la vista le preguntan, «¿Y por

qué dice Ud. que es hermano de Fidel?». La respuesta del anciano da las claves para entender no sólo el título, sino también el cargado mensaje político del filme y la intencional confusión entre sus referentes históricos y mitológicos: «Porque yo soy hermano del General Martí y Fidel hermano del General Martí también. Porque él hizo las veces de Martí. Socialista, comunista serio... ¡Y yo muero por Fidel». Ya con espejuelos, el anciano reconoce a su interlocutor y, para horror (o emoción) del espectador, le desea una larga vida («al menos 300 años»).



Al recobrar la visión, Salustiano descubre la personalidad de su entrevistador: Fidel como reencarnación de Martí.

La anagnórisis no es, sin embargo, sólo la de Salustiano, sino también la del propio espectador. Si el documental empieza como una reconstrucción de los primeros instantes de Martí tras desembarcar en Playitas, acabamos descubriendo que el protagonista real del filme no es Salustiano ni Martí, sino Fidel, o más concretamente, Fidel como alfa y omega de la historia de Cuba. En una entrevista, el propio Santiago Álvarez, en cuyos documentales reaparece constantemente la imagen del Líder Máximo, insiste en esta misma idea al identificar la figura del Comandante con la del pueblo cubano y la nación misma: «Fidel representa a todos los cubanos. Cuando hacemos una película sobre él, estamos haciendo una película sobre Cuba» (ARAY, 1983: 269).

La última secuencia subraya esta misma idea. Consiste en un fundido encadenado de fotos de Fidel fumando en Playitas, seguido por un plano en cámara lenta del Comandante que culmina en foto fija de su rostro y un fundido al blanco, que parece sugerir la ascensión a los cielos del Mesías Redentor. Este final epifánico con el que concluye el documental materializa visualmente la carga polisémica y teleológica de la figura del dictador. Como sugiere Rafael Rojas, en *El arte de la*



Foto fija y fundido al blanco con el que culmina *Mi hermano Fidel*.

espera: «El cuerpo de Castro es, entonces, la epifanía que clarifica los contenidos difusos, la encarnación que destruye y hace tangible la extrañeza semántica de la palabra. Fidel es el destino, el pueblo y el gobierno de Cuba. Tres nociones en un solo cuerpo. Por eso la Revolución empieza cuando él habla y termina cuando calla» (1998b: 129).

Anécdota y conclusiones

En marzo de 1978, en plena transición española, tres años después de la muerte de Franco y cuando aún no hacía siquiera un año que el Partido Comunista había sido legalizado, la Filmoteca Nacional de España en Barcelona rindió un homenaje a Santiago Álvarez. Se mostraron algunas de sus obras más recientes y, a continuación, tuvo lugar un coloquio con el director¹³. Tras unas palabras de Álvarez en las que expresaba su satisfacción por encontrarse en Barcelona, donde decía sentirse como en su propia patria, se produce la primera pregunta: «¿No hay un culto a la personalidad y un triunfalismo en estas películas...?». El realizador se muestra desconcertado. El resto del coloquio consiste en una larga sucesión de preguntas similares ante las que Álvarez en más de un momento llega a «perder los papeles»¹⁴. No entiende cómo es posible que un público de izquierdas que claramente simpatiza con la Revolución, no entienda su obra. No se da cuenta obviamente que ese mismo público esperaba encontrarse con el realizador de *Now!*, *Hanoi Martes 13 y 79 Primavera*, pero asistió, en cambio, a la proyección de *El Primer Delegado* y *Mi hermano Fidel*. Tampoco parece advertir que está hablando ante críticos y espectadores que, durante casi cuarenta años, habían sufrido la represión de otro «caudillo» que utilizó también el cine como arma de propaganda e instrumento para el culto a su personalidad.

Una nueva intervención intenta despejar las dudas del director cubano:

Perdona que vuelva a lo del culto a la personalidad, pero no debes dejar de reconocer que estamos en un país donde este

culto a la personalidad, orientado hacia otro señor, que felizmente ya no está, estuvo machacando al pueblo español y que aquel señor estaba en el poder de la verdad. (ARAY, 1983: 273)

Pero lamentablemente las más de veinte páginas de la transcripción del coloquio revelan a un cineasta perplejo que no parece ser consciente de las semejanzas entre los mecanismos de legitimación discursiva en todos los regímenes totalitarios (por muy diferente que sea su ideología), y lo que es aún más grave, que tampoco acaba de comprender el abismo que separa a sus primeros filmes de su obra posterior.

Lejos del experimentalismo estético de sus orígenes, la producción cinematográfica de Santiago Álvarez durante los años 70 estuvo marcada por el nuevo paradigma de representación establecido en el Primer Congreso de Educación y Cultura y por los cambios en su equipo de «colaboradores». Documentales como *El Primer Delegado* (1975) y *Mi hermano Fidel* (1977) son representativos de un cine crecientemente didáctico y patológicamente propagandístico, que reescribe el siglo XIX (las Guerras de Independencia) desde la óptica política del XX (la revolución castrista). De acuerdo con esta visión teleológica y figurativa del devenir, la historia de Cuba consiste en una sucesión de revoluciones inconclusas que encuentra en el actual gobierno y en su Comandante la culminación de ese *telos*. De los documentales históricos que Álvarez realizó durante esta década, se desprende una idea recurrente en el imaginario político de la revolución: la obra política de Martí anuncia la de Fidel, quien, a su vez encarna la de Martí. También se desprende un diseño providencial que identifica metódicamente el pueblo, la nación, el Estado, el Partido único y su Líder Máximo. Esta imagen mística y maniquea de la historia y la realidad nacionales fue una constante en las estrategias de legitimación del castrismo. No deja de ser paradójico que el cine de Santiago Álvarez aspirara a ser materialista y dialéctico, cuando su fábrica misma, al menos durante el decenio gris, respondía a una concepción quasi-religiosa,

“Si el documental empieza como una reconstrucción de los primeros instantes de Martí tras desembarcar en Playitas, acabamos descubriendo que el protagonista real del filme no es Salustiano ni Martí, sino Fidel.”

mesiánica y anti-dialéctica de la historia; una visión que responde al ámbito del mito y la escatología, más que al de la historia propiamente dicha.

Bibliografía

- AA.VV. (1971), «Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Casa de las Américas*, n° 65-66, p. 4-19.
- ARAY, EDMUNDO (1983), *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer Mundo*, Caracas, Cinemateca Nacional.
- ARENDRT, HANNAH (1988), *The origins of totalitarianism*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- ARON, RAYMOND (1986), *L'opium des intellectuels*, Paris, Calmann-Lévy.
- BARTHES, ROLAND (1970), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- CASTRO RUZ, FIDEL (1975), *Porque en Cuba sólo ha habido una revolución*, La Habana, Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.
- CHANAN, MICHAEL (1980), *BFI Dossier Number 2: Santiago Álvarez*, London, British Film Institute.
- GALLARDO, EMILIO J. (2009), *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARCÍA BORRERO, JUAN ANTONIO (2008). *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios.
- MARTÍ, JOSÉ (1975), *Obras completas*, 2ª edición, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MONTANER, CARLOS A. (1983), *Cuba: claves para una conciencia en crisis*, Madrid, Playor.
- MRAZ, JOHN (1990), «Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema», *The Social Documentary in Latin America*, Ed. Julianne Burton, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- ORWELL, GEORGE (1956), *The Orwell reader; fiction, essays, and reportage*, New York, Harcourt, Brace.
- REED, ROGER (1991), *The Cultural Revolution in Cuba*, Geneva, University of Geneva Press.
- ROJAS, RAFAEL (1998a), *Isla sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami, Ediciones Universal.

- ROJAS, RAFAEL (1998b), *El arte de la espera: notas al margen de la política cubana*, Madrid, Editorial Colibrí.
- SOREL, JULIÁN B. (1998), *Nacionalismo y revolución en Cuba (1823-1998)*, Madrid, Fundación Liberal José Martí.
- STEINER, GEORGE (1974), *Nostalgia for the Absolute*, Toronto, Canadian Broadcasting Corporation.
- VALDÉS, ZOÉ; VEGA, RICARDO, *Censuré à Cuba*, DVD, Paris, Éditions Montparnasse, 2002.
- VERDÉS-LEROUX, JEANNINE (1989), *La lune et le caudillo: Le rêdes intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*, Paris, Gallimard.

¹ Michael Chanan se refiere a Álvarez como «one of the masters of contemporary cinema» (1980: 1) y Jean-Luc Godard, que le dedicó la segunda parte de su *Histoires du cinéma*, llegó a proclamarlo como el documentalista más grande de nuestros tiempos. Para una vitriólica respuesta a este tipo de elogios, véase la entrevista con Guillermo Cabrera Infante incluida en el DVD *Censuré à Cuba* (VALDÉS, 2002).

² Un consulta de los archivos del diario *Granma* muestra 135 documentos relacionados con Santiago Álvarez (incluida una felicitación personal de Fidel, en portada, con motivo de su sesenta aniversario), número que triplica el de las noticias referidas a los otros dos cineastas más populares del ICAIC (Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás). Véase <http://lanic.utexas.edu/la/cb/cuba/granma/>. El propio Álvarez se jactó a menudo del oficialismo de su obra. En una ocasión llegó a declarar desafiante: «yo soy, como dice La Voz de las Américas, el cineasta oficioso de Fidel, me encanta, siento un orgullo enorme que me lo diga La Voz de las Américas, y creo que ustedes lo han visto aquí. Me siento orgulloso de tener un carnet que diga que soy el cineasta oficioso de Fidel Castro» (ARAY, 1983: 269).

³ Mi agradecimiento a Fausto Canel por ponerme tras la pista de Idalberto Gálvez y a éste por responder pacientemente a mis preguntas.

⁴ Las dudas sobre la autoría exclusiva de algunos de sus filmes no ha hecho sino crecer tras la publicación de las cartas de Tomás Gutiérrez Alea. En una de ellas dirigida a Alfredo Guevara y fechada en La Habana, el 28 de abril de 1965, Alea cuenta cómo Álvarez llegó a apropiarse de *Muerte al invasor* (1965), documental producido por el Noticiero del ICAIC, pero dirigido principalmente por Alea (2007: 155-157).

⁵ Para un estudio del impacto del Quinquenio Gris en el cine del ICAIC, véase el ensayo de Juan Antonio García Borrero (2008). *The Cultural Revolution in Cuba* (1991) de Roger Reed, sigue siendo una obra de consulta imprescindible para entender la evolución de la política cultural cubana en la isla. Para un análisis del periodo que estamos tratando aquí, véanse los capítulo 3 («The Dark Age, 1968-1975») y 4 («The Velvet Prison, 1976-1986»). En *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana, 1959-1976* (2009), Emilio J. Gallardo estudia en profundidad las relaciones entre el poder político y el mundo de la cultura hasta el final del Quinquenio Gris.

- ⁶ «Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat» (BARTHES, 1970:230).
- ⁷ Véase, por ejemplo, la entrevista que le hacen para *Granma* (diciembre de 1975) Gerardo Chijona y Rebeca Chávez, «Diálogo con Santiago Álvarez sobre *El Primer Delegado*, documental que dedicó al Primer Congreso». Allí el director explica así las motivaciones del proyecto: «Dedicué el documental *El Primer Delegado* al Primer Congreso del Partido Comunista. Para mí, como cineasta, como hombre que se expresa a través de imágenes, pero también como delegado a esta histórica reunión, lo más importante era realizar una obra que contribuyera a divulgar los *antecedentes* más significativos que han marcado la lucha revolucionaria en mi país desde la guerra de independencia. En este caso, el eje central del análisis ha sido la historia del Partido Revolucionario Cubano, fundado por José Martí, que es *la raíz histórica de nuestro Partido Comunista*» [el énfasis es mío] (ARAY, 1983: 192).
- ⁸ En «Herbert Spencer» Martí habla de la amenaza de «un estado socialista que sería a poco un estado corrompido, y luego un estado tiránico» (1975: vol. 15, p. 387). En «Un viaje a Venezuela» declara que «las soluciones socialistas, nacidas de los males europeos, no tienen nada que curar en la selva del Amazonas» (1975: vol. 19, p. 160). En su comentario a *La futura esclavitud* vislumbra un Estado socialista en el que «el funcionarismo autocrático abusará de la plebe cansada y trabajadora»; a lo que añade poco después: «de ser siervo de sí mismo, pasaría el hombre a ser siervo del Estado; de ser esclavo de los capitalistas, como se llama ahora, iría a ser esclavo de los funcionarios» (*Ibid.*). Este mismo tono profético reaparece en su «Carta a Fermín Valdés Domínguez»: «Dos peligros tiene la idea socialista, como tantas otras: —el de las lecturas extranjerizas, confusas e incompletas—, y el de la soberbia y la rabia disimulada de los ambiciosos, que para ir levantándose en el mundo empiezan por fingirse, para tener hombros en que alzarse, frenéticos defensores de los desamparados» (1975: vol. 4, p. 128-129).
- ⁹ En mi ensayo sobre *Los primeros treinta*, incluido también en este volumen, analizo la presencia de este mismo discurso en la obra cinematográfica de José Massip.
- ¹⁰ En la entrevista que le hacen Gerardo Chijona y Rebeca Chávez para *Granma*, Álvarez reconoce en esta cita uno de los núcleos estructuradores del filme: «Otro núcleo, de igual significación al anterior, se refiere a la *continuidad* de la lucha revolucionaria. A través de una *relación temporal pasado-presente*, que descansa en un *montaje ideológico* no necesariamente cronológico, se sitúa al Partido Revolucionario Cubano como *antecedente histórico del Partido Comunista de Cuba*, y como *fuentes de inspiración* para los combatientes de generaciones posteriores *resumida en la afirmación de Fidel de que Martí es el autor intelectual del asalto al cuartel Moncada*» [el énfasis es mío] (ARAY, 1983: 193).
- ¹¹ Más ajustada a la realidad parece la valoración de John Mraz: “the film represents the personality cult of *Fidelismo* at its worst” (1990: 146). La inteligente crítica de Mraz es, sin embargo, la única reseña negativa del filme publicada hasta la fecha.
- ¹² Para un recuento de las peripecias del filme de Massip, véase Juan-Navarro, «Los primeros treinta: el guión perdido del ICAIC» en el presente volumen.
- ¹³ Una transcripción completa del coloquio aparece recogida por Edmundo Aray en su libro *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer Mundo* (1983: 268-289).
- ¹⁴ Algunas partes del coloquio resultan involuntariamente cómicas, por no decir grotescas, como cuando Álvarez llega a decir: «Es que yo amo mucho a Fidel. Una vez le dije a Fidel, esto es una anécdota, que si él hubiera sido mujer, me hubiera enamorado de él» (ARAY, 1983: 269).