

De América soy hijo y a ella me debo (Santiago Álvarez, 1972): el documental cubano y las polémicas en el seno de la izquierda

Ignacio Del Valle Dávila*

Resumo: O interesse do cinema cubano pelo Chile aumentou após o triunfo da Unidade Popular devido à proximidade entre os governos de ambos os países. No entanto, essa aproximação não ocultava uma rivalidade originada de estratégias opostas para desenvolver o processo revolucionário. Este artigo analisa como foi representado por Santiago Álvarez, no longa metragem *De América soy hijo y a ella me debo* (1972), o momento mais polêmico das relações cubano-chilenas: a visita de Fidel Castro ao Chile.

Palavras-chave: ICAIC; Santiago Álvarez; Unidade Popular; Fidel Castro; visita oficial.

Resumen: El interés del cine cubano hacia Chile aumentó tras el triunfo de la Unidad Popular debido a la proximidad entre los gobiernos de ambos países. Sin embargo, esa cercanía no ocultaba una rivalidad originada por estrategias opuestas para desarrollar el proceso revolucionario. Este artículo analiza cómo fue representado por Santiago Álvarez, en el largometraje *De América soy hijo y a ella me debo* (1972), el momento más polémico de las relaciones cubano-chilenas: la visita de Fidel Castro a Chile.

Palabras clave: ICAIC; Santiago Álvarez; Unidad Popular; Fidel Castro; visita oficial.

Abstract: The interest of Cuban cinema in Chile has been increased after the triumph of Popular Unity in reason of the proximity between the governments of both countries. However, this closeness did not hide a reality born of the opposites strategies to develop the revolutionary process. This paper analyses how has been criticized by Santiago Álvarez, in the feature *De América soy hijo y a ella me debo* (1972), the most polemical moment of the Cuban-Chilean relations: Fidel Castro's visit to Chile.

Keywords: ICAIC; Santiago Álvarez; Popular Unity; Fidel Castro; official visit.

Résumé : L'intérêt du cinéma cubain pour le Chile est augmenté après la victoire de l'Unité populaire en raison de la proximité des gouvernements des deux pays. Cependant, cette proximité n'a pas caché une rivalité originée par des stratégies contraires

* Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, Instituto Latino-americano de Arte, Cultura e História (ILAACH), Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes (IA), Pós-graduação em Multimeios. 85866-000, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com

Artigo escrito a convite dos Editores da DOC On-line.

pour développer le processus révolutionnaire. Dans cet article nous analyserons comment Santiago Álvarez a représenté dans le long-métrage *De América soy hijo y a ella me debo* (1972), le moment le plus polémique des rapports entre Cuba et le Chili : la visite de Fidel Castro au pays sud-américain.

Mots-clés : ICAIC ; Santiago Álvarez ; Unité Populaire ; Fidel Castro ; visite officielle.

Introducción

Chile es el país de América Latina al que el cine cubano dedicó más filmes –15 en total– en las décadas de 1960 y 1970,¹ eso sin considerar las ediciones del Noticiario ICAIC Latinoamericano producidas en esos años, en las que país fue uno de los temas abordados. De manera general, puede decirse que en ese período todo el subcontinente estaba dentro de las áreas de interés prioritario del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), que seguía una política cinematográfica basada en el internacionalismo revolucionario cubano y en el discurso de integración continental de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), creada en 1967.² Sin embargo, si Chile recibió más atención que sus vecinos ello se debe a que fue el único país de América Latina donde llegó al poder, por la vía electoral, un proyecto político de inspiración marxista: el gobierno de la Unidad Popular, presidido por Salvador Allende (1970-1973). Tanto la llamada “vía chilena al socialismo” como la dictadura que acabaría con ella merecieron una atención particular del Instituto.³ Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, un buen número de cineastas chilenos se exilió en Cuba o, al menos, pasó largos períodos en la isla. Lo que se tradujo en la producción de filmes de ficción y documentales que buscaron denunciar el régimen de Augusto Pinochet, dentro de una dinámica de solidaridad con las víctimas de la dictadura.⁴

Este artículo tiene como objetivo estudiar la forma en que el ICAIC abordó las relaciones cubano-chilenas antes del golpe de Estado de 1973. Para ello, utilizaré como objeto de análisis el filme sobre el Chile de la Unidad Popular en el que el instituto cinematográfico cubano invirtió más recursos en ese pe-

¹ La afirmación tiene como base la catalogación de filmes cubanos realizada por Douglas (1983).

² Comparativamente, con el correr de los años 1970 y, sobre todo, a lo largo de los 1980 comienza a desarrollarse un fuerte interés por África en el cine cubano, que es paralelo al incremento de las acciones diplomáticas y militares de la isla en ese continente. Al respecto ver el artículo de Alessandro de Sousa e Silva (2019) en este mismo número especial.

³ Otros gobiernos proclives a Cuba también fueron objeto de atención preferente por parte del ICAIC, particularmente el Perú de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), el breve gobierno de Héctor Cámpora, en Argentina (1973) y la revolución sandinista (1979).

⁴ El más famoso de esos filmes es la trilogía *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979), de Patricio Guzmán, cuyo montaje y finalización fue llevado a cabo en el ICAIC. Como apunta Carolina Amaral de Aguiar (2018), en Cuba se halló también durante un periodo la sede de la Cinemateca Chilena en el Exilio.

riodo: el documental *De América soy hijo y a ella me debo* (1972), de Santiago Álvarez. Considero que el estudio de ese filme –que tiene como objeto la polémica visita de 24 días de Fidel Castro a Chile, en noviembre y diciembre de 1971– permite entender cómo las instituciones cinematográficas oficiales de la revolución interpretaron y representaron la Unidad Popular chilena cuando ese proyecto político aún estaba en marcha. Más aún, permite conocer la visión que se quiso transmitir sobre el proceso de reformas desarrollado en Chile, al público cubano, a quien estaba destinado el filme. Llevando en cuenta lo anterior procuraré establecer qué aspectos temáticos, figuras públicas y agentes sociales y políticos fueron puestos de relieve en ese filme y cuáles fueron las estrategias narrativas movilizadas para ello.

La visita de Fidel Castro a Chile tuvo una gran repercusión mediática en los dos naciones. En Chile fue usada por la prensa de oposición como una forma de mostrar que el país se volvía un títere de Cuba. Por su parte, la izquierda chilena exaltó la llegada al país de uno de los principales referentes mundiales del discurso tricontinental. Existe, de hecho, abundante material filmado chileno sobre el evento. Junto a las diversas grabaciones nunca montadas y a informativos y noticieros se destaca el documental *El Diálogo de América* (1972) de Álvaro Covacevich. Desde el punto de vista de la diplomacia cubana, se trató de una visita particularmente importante porque rompía con el aislamiento de la isla respecto de América Latina. Cuba había sido expulsada de la OEA en 1962 y no contaba con relaciones diplomáticas con buena parte de los países de la región. En ese contexto, la normalización de las relaciones con Chile hizo de ese país uno de los pocos en América Latina donde las autoridades de la isla podían realizar visitas oficiales. El viaje a Chile fue, en efecto, el primer viaje de Castro al subcontinente desde 1959. En los años 1960 el líder cubano había limitado sus salidas al exterior a su intervención en la XV Asamblea General de la ONU (Nueva York), en 1960, y a dos giras a la Unión Soviética en 1963 y 1964.⁵ La visita a Chile prefigura, también, el inicio de una serie de giras por países del, en ese entonces, llamado Tercer Mundo, que a lo largo de la segunda mitad de los años 1970 y de los 1980, lo llevarían a recorrer varias naciones africanas.⁶ Al igual que en el caso del viaje a Chile, esas giras serían registradas por las cámaras del Noticiero ICAIC Latinoamericano.⁷

⁵ Uso como referencia la información disponible en el sitio web fidelcastro.cu desarrollado por Universidad de las Ciencias Informáticas (UCI) de La Habana.

⁶ Seis meses después de haber dejado Chile, el primer viaje de Fidel Castro a África, a comienzos de mayo de 1972, lo llevaría a Guinea, Sierra Leona y Argelia. Desde esta última nación inició una larga gira por Europa oriental, entre mediados de mayo y comienzos de julio de 1972, recorriendo Bulgaria, Rumania, Hungría, Polonia, RDA, Checoslovaquia y URSS. En esa ocasión, también fue acompañado por el equipo de Santiago Álvarez. (Morales, 2008: 205).

⁷ Agradezco a Alexsandro de Silva e Souza por sus valiosos comentarios al respecto.

El documental *De América soy hijo y a ella me debo es*, por ello mismo, una fuente interesante para estudiar cómo se plasmó audiovisualmente esa nueva estrategia diplomática que, como veremos, estuvo fuertemente centrada en la figura del máximo líder cubano.

Proximidad y tensión

La larguísima visita de Estado no fue fácil ni para Allende ni para su gobierno, pues ambos se veían en una situación incómoda: por un lado la presencia de Castro servía para endurecer a la oposición y, por otro, creaba tensiones dentro de la izquierda, fortaleciendo a aquellos grupos que exigían cambios más rápidos y radicales. Es más, la proximidad oficial entre el Chile de la Unidad Popular y Cuba –que sus respectivas autoridades promulgaron con frecuencia en todo tipo de discursos y actos públicos– apenas consigue ocultar las desconfianzas, desavenencias y fricciones que existieron entre los gobiernos de ambos países, que defendían estrategias opuestas para la construcción del socialismo. La Revolución Cubana no solo simbolizaba la vía armada, sino que la había fomentado en América Latina, Asia y África a lo largo de los años 1960. Por su parte, la Unidad Popular era el principal exponente de la llamada vía electoral o pacífica, basada en la llegada al poder de manera democrática de una alianza entre las fuerzas de izquierda (principalmente el partido comunista y el socialista) y en la construcción progresiva del socialismo desde el aparato del Estado. A comienzos de los años 1970, tras una década de infructuosas tentativas guerrilleras, el ejemplo chileno resultaba atractivo para algunos movimientos latinoamericanos. También lo era al otro lado del Atlántico, fundamentalmente en Francia e Italia, donde los partidos comunista y socialista buscarían alianzas electorales inspirados, en parte, en el Chile de Allende (Compagnon, 2009; Aguiar, 2015).

Cuando Fidel Castro visitó Chile, a fines del primer año del gobierno de Salvador Allende –es decir, antes de la crisis económica de 1972–, la Unidad Popular disfrutaba de su momento de mayor atractivo entre los movimientos de izquierda europeos y latinoamericanos. No puede decirse lo mismo de Cuba: el apoyo explícito de Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia, en 1968, los procesos de censura, ostracismo y represión contra algunos intelectuales críticos (siendo Heberto Padilla el más conocido, pero no el único) y la creciente dependencia económica y política respecto de la URSS habían hecho mella en los apoyos internacionales con los que contaba el régimen, particularmente en el seno de la intelectualidad (Miskulin, 2009: 208-220). En otras palabras, mientras el ejemplo Chile ganaba espacio en los debates de la intelectualidad revolucionaria, Cuba evidenciaba un serio desgaste.

Con todo, si analizamos las dinámicas internas de la izquierda en ambos países veremos que el panorama es menos monolítico de lo que puede parecer a simple vista. En el caso cubano, a lo largo de los años 1970, se evidencia el creciente peso que adquieren los sectores prosoviéticos más dogmáticos del Partido Comunista, en detrimento de un nacionalismo revolucionario, de inspiración marxista, pero no directamente alineado con la URSS –o incluso opuesto a ella–, que había gozado de una posición privilegiada en los campos político y cultural en los años 1960 (Rojas, 2007). El Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971 y el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, de 1975, suponen los dos principales momentos de ese auge de una visión más rígida de la Revolución Cubana, orientada a una institucionalización de inspiración soviética, con serias restricciones para la actividad cultural y artística (Miskulin, 2009: 247). La Constitución de 1976 sería expresión jurídica de esa ofensiva conservadora.

En el caso chileno, la estrategia emprendida por el gobierno de Salvador Allende de abrir camino para una revolución realizando cambios estructurales “desde el interior del aparato estatal previamente existente” (Moulian, 2005: 37) estaba lejos de suscitar unanimidad entre los partidos de la Unidad Popular y las corrientes de izquierda chilenas. En la práctica, como explica Julio Pinto (2005), convivieron dos visiones antagónicas al interior de esa coalición. Una visión gradualista, encarnada por el propio Allende y el Partido Comunista, y una visión rupturista, representada principalmente por el Partido Socialista –curiosamente el partido del presidente– y por el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), fuerza de izquierda que no formaba parte de la coalición. Mientras la primera defendía para la “vía chilena al socialismo” la utilización del aparato estatal para emprender las reformas estructurales que abrirían paso a la revolución, la segunda consideraba que las estructuras del estado burgués no podían sustentar una revolución y debían ser desmanteladas. En último término, eran las masas y no el Estado el verdadero motor de los cambios revolucionarios. De la mano con ello, esta posición implicaba un fuerte escepticismo respecto de las estructuras democráticas y defendía que la lucha armada terminaría siendo ineludible dentro del proceso chileno.

La presencia de Castro resultaba incómoda para el gobierno de Allende, pues desestabilizaba el equilibrio de fuerzas al interior de la UP, que tras la victoria en las elecciones presidenciales de 1970 había sonreído momentáneamente a los defensores de la posición gradualista. Al mismo tiempo, atentaba contra la figura de Allende cuyo liderazgo se veía disminuido ante las declaraciones públicas, encendidas y bastante beligerantes, de su huésped. Finalmente, se ponía en entredicho también la propia capacidad de las autoridades

chilenas para controlar a un mandatario extranjero que había sido invitado para permanecer 10 días en el país y terminó quedándose 24. Como explica Alberto Aggio:

A cada intervención vocalizada por el Comandante, el gobierno se veía forzado a asumir también un posicionamiento que respondiese a las interpelaciones hechas, problematizando su status representativo de toda la nación. Con Fidel en Chile, se introducía un elemento de cuestionamiento del sistema político chileno que no existía antes, así como del proceso que estaba siendo conducido por la Unidad Popular y por Allende. Por haber durado mucho más de lo previsto y por haber generado las tensiones y problemas políticos y diplomáticos que generó, la visita de Castro es la estadía más extensa de un político extranjero en la historia de Chile, y probablemente la más controvertida, además de ser considerada la que más impacto causó en la coyuntura del país en el momento en que ocurrió. (Aggio, 2003: 153).

De América soy hijo y a ella me debo lejos de simplemente reflejar las tensiones entre esas diferentes posiciones contribuyó, desde el cine, a agudizarlas, asumiéndose como una crónica oficial de la visita de Fidel Castro, desde la perspectiva cubana. En el documental de Santiago Álvarez confluyen cuestiones de la política interna cubana –la defensa de la centralidad de Castro como principal agente de la revolución ante los sectores más dogmáticos del comunismo cubano–, objetivos diplomáticos –la visibilidad de Castro como ícono revolucionario del Tercer Mundo, a través de giras internacionales– y conflictos asociados a la estrategia revolucionaria –la defensa de la vía armada (y en consecuencia del modelo cubano) frente a la visión gradualista de Allende. A continuación analizaré como alcanzan una forma fílmica esos debates. Sin embargo, primero se hace necesario esclarecer algunas cuestiones ligadas a la génesis del proyecto y a los intercambios cinematográficos entre Cuba y Chile en el periodo.

Relaciones cinematográficas

Las relaciones entre los cineastas cubanos y chilenos comienzan en los años 1960 y se incrementan particularmente a finales de la década, con motivo de los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar, de 1967 y 1969, en los que la cinematografía cubana será considerada como uno de los principales exponentes del cine revolucionario. Sin embargo, esa relación entraría en una nueva etapa, de intercambios más intensos y directos, tras la victoria de Salvador Allende en 1970.

Pocas semanas después de los comicios, antes incluso de que el nuevo presidente fuese ratificado en su cargo por el Congreso, un equipo cubano

dirigido por Santiago Álvarez viajó a Chile para filmar un documental sobre la ascensión de la Unidad Popular al poder. El filme, titulado *¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general?* (1971) terminaría teniendo como tema central el asesinato de René Schneider, General en Jefe de las Fuerzas Armadas de Chile, a manos de un grupo de extrema derecha que buscaba desencadenar una intervención militar que evitase la confirmación de la victoria de Allende.⁸ A pesar de la buena acogida que tuvo el filme entre militantes y dirigentes de la Unidad Popular, la censura chilena –controlada por segmentos opositores al nuevo gobierno– prohibió su estreno en el país (Guevara, 2009).

A comienzos de 1971, Alfredo Guevara, director del ICAIC y Miguel Littin, director de la empresa estatal Chile-Films, firmaron un convenio de cooperación que sería renovado por ambas instituciones hasta el golpe de Estado de 1973.⁹ En ese acuerdo de cooperación se incluye el envío a Chile de filmes cubanos y ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano (dirigido por Santiago Álvarez); el envío de equipos, película virgen y ejemplares de la revista Cine Cubano; la realización de coproducciones;¹⁰ el envío de cineastas cubanos a Chile y el recibimiento en Cuba de estudiantes de cine chilenos y de comisiones de realizadores y críticos. (Convenio, 1971).

Como explica Mariana Villaça, ese convenio se enmarca dentro de una serie de acuerdos de cooperación e intercambio entre ambos gobiernos, en el campo de la cultura, que incluyen a las artes gráficas, la música popular, el muralismo y el cine, entre otras áreas (Villaça, 2010: 184). Después de la firma del convenio fue enviado a Chile el cineasta cubano Miguel Torres, que actuaría como representante del ICAIC ante las instituciones chilenas. Durante su residencia en el país, Torres realizó el medimetroaje *Introducción a Chile* (1972), un documental “didáctico” o “científico popular” –según la terminología del ICAIC– que con un lenguaje abiertamente educativo, repleto de datos estadísticos, buscaba presentar la historia, la economía y los conflictos sociales del país andino al público cubano. Como veremos ese objetivo volvería a estar presente en *De América soy hijo y a ella me debo*, filme con el que también tiene en común un viaje por la geografía chilena de norte a sur. El filme de Torres se estrenó en una sala de La Habana en noviembre de 1972 y fue inscrito ofi-

⁸ El grupo dirigido por militares chilenos, con apoyo de la CIA, planeó secuestrar a Schneider para provocar un alzamiento militar que frenase la llegada de Allende al poder; sin embargo, el general opuso resistencia y terminó siendo asesinado.

⁹ He analizado con detención este convenio en otras investigaciones (Del Valle 2014, 2015) por lo que me limitaré a abordar aquí sus aspectos más notorios.

¹⁰ *La tierra prometida* (Miguel Littin, 1973), coproducción cubano-chilena tiene como origen ese acuerdo. El convenio de cooperación puede considerarse como un antecedente que facilitaría el desarrollo de la política de recepción y acogida de cineastas exilados chilenos en Cuba, tras el golpe de Estado de 1973. Respecto de este tema, véase el artículo de Carolina Amaral de Aguiar (2019) publicado en este mismo número especial.

cialmente como una coproducción del ICAIC y Chile Films, a pesar de que la participación chilena en el proyecto fuera bastante secundaria (Memorándum, 1972).¹¹

Durante la visita oficial de Fidel Castro, Torres también sería responsable por la segunda unidad del equipo de filmación dirigido por Santiago Álvarez. Según su testimonio, a él se deben las filmaciones de la marcha de las cacerolas vacías –primera protesta masiva y violenta de la oposición– que aparecen en *De América soy hijo y a ella me debo* y a las que también se hace alusión en el guion de *Introducción a Chile*. Torres afirma que consiguió filmar aprovechándose de que su piel blanca y su pelo claro le permitían hacerse pasar por un miembro de la élite chilena, siempre y cuando no abriera la boca (Torres, 2014).

De acuerdo con Villaça (2010: 184) *De América soy hijo y a ella me debo* fue estrenado en siete salas de La Habana en 1972. A diferencia de *Introducción a Chile* el largometraje no fue inscrito oficialmente como una coproducción, sino como una producción exclusiva del ICAIC (Ficha Técnica, 1972). El dato no es irrelevante, pues indica que en la producción del filme de Álvarez –que movilizó un equipo mucho mayor de personas y más recursos– no hubo compromisos oficiales de parte de los cubanos con las instituciones cinematográficas chilenas. Lógicamente, el filme no es ajeno ni tampoco impermeable al contexto de intercambios entre cineastas de ambos países, pero sí se mantuvo formalmente fuera del ámbito del convenio, lo que le aseguró una mayor independencia.

El compañero protagonista

Uno de los recursos narrativos más utilizados a lo largo de *De América soy hijo y a ella me debo* son las comparaciones entre Chile y Cuba, que podemos observar ya en los primeros segundos del filme. Con un marcado didactismo –donde no están ausentes el humor y la ironía– se compara la geografía, historia y economía de ambos países, destacando por encima de todo las particularidades que presenta el país andino para la mirada cubana. La comparación, que

¹¹ Según los responsables de la Cinemateca de Cuba no existe una copia catalogada de *Introducción a Chile* en sus fondos. Miguel Torres, tampoco conoce el paradero del filme. Sin embargo, el guion y la sinopsis conservados en la Cinemateca de Cuba permiten hacerse una idea del tono didáctico del filme donde se entremezclan datos de interés general sobre Chile con la contingencia política de la Unidad Popular. En la sinopsis oficial se anuncia: “El filme muestra las diferentes regiones del país, sus características geográficas; analiza su modo de producción y narra su historia. Asimismo relata brevemente la historia del movimiento popular chileno desde los primeros años de este siglo, hasta el triunfo electoral de la Unidad Popular en 1970. Expone las nacionalizaciones llevadas a cabo por el gobierno de la Unidad Popular encabezado por el presidente Salvador Allende y denuncia las maniobras que el imperialismo yanqui y sus servidores locales llevan a cabo para derrocarlo”. (Memorándum, 1972).

muchas veces asume la forma de metáforas visuales y gráficas, presenta Chile al público de Cuba como un territorio con características singulares, bastante extraño e incluso insólito: altas montañas, estrecho territorio, gran sequedad en el norte, hielo y frío en el sur, fauna compuesta por especies tan inusitadas como lobos de mar y camélidos. Hasta cierto punto, el discurso fílmico presenta el país que recorre Fidel Castro como las antípodas de la cultura, el clima y la geografía cubanas. Esa búsqueda por destacar el exotismo parece proponerse servir como una metáfora de las diferencias políticas entre Chile y Cuba. Pareciera como si el filme quisiera dejar en claro que la “experiencia chilena” debería parecer a ojos cubanos una singularidad de esas lejanas tierras, tan extravagante como las aguas gélidas del Pacífico, las llamas de los Andes o los fiordos de la Patagonia.

En el tercer minuto del documental, justo después de que aparezca el título por primera vez, una serie de letreros anuncian que se trata de un “recuento cinematográfico de un viaje que trasciende los mares y las montañas y une la Sierra Maestra antillana con la sierra andina del Sur”. A pesar de la voluntad de unidad manifestada en el mensaje escrito que circula por la pantalla, es notoria la sinécdoque, poco o nada inocente, que equipara Cuba a la geografía mítica de la lucha armada contra Batista, emblema de la posterior teoría foquista. Pero no solo ello, el resto de los elementos del cuadro contradicen el mensaje de unión, pues se enfocan en la oposición visual entre Cuba y Chile. El segmento comienza con la pantalla en blanco, que se va llenando de la palabra “Chile”, que aparece repetida varias veces en diferentes tamaños, tipografías y posiciones hasta rellenar un poco más de la mitad inferior del cuadro. A continuación aparece la palabra “Cuba” –escrita una sola vez–, descendiendo desde el centro del margen superior de la pantalla, en un tamaño comparativamente mayor al de la palabra “Chile” (Imagen 1). Los nombres de los dos países son inmediatamente separados por dos franjas, entre las cuales circula el título del filme y la frase anteriormente citada (Imagen 2). Curiosamente, el mensaje de unidad entre la Sierra Maestra y los Andes (transformados simplemente en “la sierra andina del Sur”) lo que hace es separar visualmente los múltiples “Chile” de la mitad inferior, de la “Cuba” única y grande de la mitad superior. Pero es posible ir más allá, puesto que *De América soy hijo y a ella me debo* tiene como principal foco de interés el encuentro de un individuo, Fidel Castro, líder máximo de la revolución, con la masa chilena indiferenciada, puede sostenerse que el diseño de la presentación del filme condensa gráficamente esa relación entre multiplicidad chilena y unicidad (superioridad) cubana al tiempo que equipara a Cuba con su gobernante (Imágenes 3 y 4).



Imagen 1

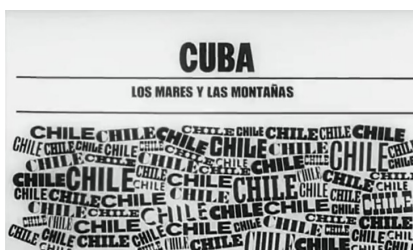


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

A partir del visionado del documental de Santiago Álvarez es posible hacer la siguiente constatación: el gran protagonista del filme no es “la vía chilena al socialismo”, ni la Unidad Popular, ni tampoco el pueblo chileno –pese al lugar preponderante que este último tendrá. El gran protagonista es Fidel Castro. El filme sustenta la tesis de que la figura central de la revolución en América Latina es Fidel, independientemente de dónde sea que acontezca el proceso revolucionario y de cuáles sean las estrategias desarrolladas para promoverlo. Pero no solo eso, Castro es también el principal juez capacitado para atribuirle el epíteto revolucionario a un determinado proceso, en este caso, el chileno. El título del filme apunta hacia ese protagonismo continental: *De América soy hijo y a ella me debo*. Se trata de una máxima extraída de una carta de Martí dirigida al intelectual liberal Fausto Teodoro de Aldrey y escrita en Caracas en 1881; sin embargo, en la película es utilizada para hacer referencia a Fidel, en una mistura enunciativa donde el “yo” del *apóstol* y el “yo” del comandante se confunden.¹²

¹² No solo las citas de Martí son omnipresentes en el documental cubano de los años 1960 y 1970 –particularmente en el de Santiago Álvarez–, sino que no es una rareza el procedimiento de comparar y hasta confundir los discursos de Martí y los de Castro, como puede verse, por ejemplo en *Páginas del diario de José Martí* de José Massip (1971) donde textos de ambos se entremezclan en distintos intertítulos sin ser atribuidos a su autor, lo que hace muy difícil diferenciarlos.

De América soy hijo y a ella me debo forma parte de una serie de documentales de Santiago Álvarez dedicados al recuento celebrativo de los largos viajes de Castro por Europa del Este, URSS, África y Asia, entre los que cabría citarse *Y el cielo fue tomado por asalto* (1973), *Los cuatro puentes* (1974), *El sol no se puede tapar con un dedo* (1976), *El octubre de todos* (1977), *Y la noche se hizo arcoíris* (1978). Se producen en un momento en el que el cineasta cubano pudo alejarse, durante periodos de tiempo más o menos prolongados, de la dirección efectiva del Noticiero ICAIC Latinoamericano –aunque mantuviese el cargo– para dedicarse a la realización de proyectos fílmicos de mayor envergadura.¹³ Al referirse a los documentales antes citados, José Antonio García Borrero (2003: 161) ha hecho ver que forman parte de una segunda etapa de la filmografía de Álvarez donde se abandona progresivamente la experimentación con el montaje visual y sonoro, que caracterizó a su cine a fines de los años 1960, en favor de un mayor objetivismo y didactismo. Junto con esos factores, es evidente también un mayor protagonismo de la figura de Castro. Todos esos filmes contribuirán significativamente en los años 1970 a lo que Nancy Berthier ha llamado la fijación icónica de Fidel Castro:

(...) la iconografía ha tenido un papel fundamental en la difusión y la percepción de la revolución cubana, tanto en Cuba como en el extranjero, y las incontables imágenes del Comandante, en particular, han provocado un fenómeno de fijación icónica, observable, por cierto, tanto en el discurso de sus aduladores como en el de sus detractores (2010: 10).

La centralidad que gana el comandante es plenamente perceptible ya en *De América soy hijo y a ella me debo*, una de las obras inaugurales de esa segunda etapa del cine de Álvarez.

El poder, las masas y las máquinas

La focalización narrativa en la figura del primer ministro cubano es constante en el recuento que realizó Álvarez sobre la visita. La cámara acompaña todo el tiempo al comandante, en los actos públicos que se suceden a largo de 4 mil kilómetros de geografía chilena, con etapas que incluyen las ciudades de Antofagasta, Chuquicamata, Victoria, Valparaíso, Santiago, Concepción, Lota, Talcahuano y Punta Arenas. Además de ser la imagen central, Fidel es la principal voz de un filme que casi no tiene narración en *over*. En ese sentido, los discursos del líder cubano son la espina dorsal de *De América soy hijo y a ella me debo*. Prácticamente todo lo que el público cubano descubre sobre

¹³ Junto con ello, entre 1976 y 1986 fue diputado de la Asamblea Nacional del Poder Popular.

Chile en el filme se produce a partir de la experiencia de Fidel –e incluso mediatizado por él–, sea porque alguna alusión en sus abundantes discursos da pie para introducir una pequeña secuencia didáctica, sea porque su visita a alguna ciudad histórica sirve para abrir una digresión sobre el pasado chileno. Lo mismo sucede con los pequeños segmentos didácticos dedicados a cuestiones relacionadas con el pasado de Cuba, como por ejemplo independencia de la isla y la esclavitud, que son evocadas sumariamente en el filme.

A pesar de la presencia constante de Fidel Castro ante el objetivo, hay una omisión casi total de los momentos no oficiales del viaje. *De América soy hijo y a ella me debo* se centra en los actos públicos y masivos, nos muestra la retórica encendida del comandante; los giros argumentales de sus discursos, cargados de dramatismo; sus bromas; sus quiebres constantes de protocolo destinados a ganarse al público; y hasta su manía de arreglar los micrófonos mientras discursa. De entre todas las perspectivas posibles para representar a Fidel Castro, Álvarez escoge poner de relieve su relación *performática* con las masas, es decir, la dimensión más carismática del líder –y también la más oficial. En contrapartida, prácticamente no se presentan recepciones oficiales con políticos chilenos, reuniones de trabajo o firmas de acuerdos. Tampoco existe un espacio privado o íntimo, pues casi no se muestra la comitiva del gobernante cubano en sus momentos de descanso ni tampoco los viajes entre las ciudades. Respecto de esto último cabría decir que *De América soy hijo y a ella me debo* escoge representar los hitos del viaje, no los hilos que van entretejiendo esos hitos. El rechazo a mostrar los entre bastidores de la visita oficial lleva a que Santiago Álvarez se aproxime al poder, en este documental, desde una perspectiva que se encuentra en las antípodas de la experiencia de Richard Leacock en *Primary* (1960) o de Raymond Depardon en *1974, une partie de champagne* (1974). No interesa ni la dimensión privada del hombre político, ni las recepciones palacianas, ni mucho menos los conciliábulos, lo que se busca es el espectáculo del poder en su dimensión más pública: el baño de masas, el acto político y la visita a fábricas.

Consecuentemente con ello, el segundo protagonista del filme es el pueblo chileno, entendido como “masa” enfervorizada y no individualizada –o individualizada solo en el momento en que Castro invita a algún militante anónimo a subir a la tarima. A pesar de ser el pueblo que “va en dirección al socialismo”, su papel no es activo, sino limitado a figurar como fondo, contexto o paisaje humano. El pueblo es un muro humano que rodea Fidel, aplaude y ríe reaccionando a los discursos. Podría decirse que el filme reproduce en escala reducida y en territorio extranjero la lógica tradicional de las grandes concentraciones

en la Plaza de la Revolución, el ejercicio del poder comprendido como un encuentro vertical entre el líder y la masa.

Otro elemento central es el territorio, tanto desde el punto de vista de la geografía como desde el punto de vista cartográfico. No es todo el territorio chileno: la atención se concentra en el extremo norte, el sur y el extremo sur (visitados en los primeros 13 días del viaje).¹⁴ Son pasadas por alto, o abordadas en escenas muy sumarias, las regiones del centro del país donde se concentra la mayor parte de la población, a pesar de que la ciudad en la que la comitiva permaneció más tiempo fue Santiago. Esa decisión está relacionada con un interés manifiesto por un cierto exotismo –como ya ha sido explicado–, pero también por destacar las visitas a la industria de la minería y siderurgia chilenas, así como los yacimientos de hidrocarburos situados en esas regiones. Así se da preponderancia a cuestiones vinculadas con el desarrollo industrial, dejando de lado otros ámbitos menos directamente relacionados con la economía como, por ejemplo, la cultura¹⁵. A pesar de que la Nueva Canción Chilena –particularmente Luis Advis, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani– es omnipresente en la banda sonora, solo sirve para construir la atmósfera acústica del documental, pues no hay espacio para secuencias consagradas al arte chileno. En el filme, el proceso revolucionario encuentra en la nacionalización de la industrial uno de sus principales vectores. Las máquinas estatizadas se vuelven una metáfora del avance de la revolución. Se trata de un recurso que recuerda indirectamente a los cineastas soviéticos de los años 1920 –particularmente Dziga Vertov– aunque a diferencia de ellos, Álvarez no explora en este documental la dimensión cinética de la máquina, ni tampoco emprende un trabajo en torno a las posibilidades del montaje fílmico como sí hiciera en los años 1960.

Probablemente el filme esté haciéndose eco del interés del gobierno cubano por posibles intercambios económicos e industriales con el gobierno de la Unidad Popular. Esas escenas también ponen de manifiesto una preocupación por el desarrollo industrial como pilar del proceso revolucionario. Se trata de algo que, en el caso cubano, ya resulta plenamente perceptible en los planes industriales de los años 1960; sin embargo, en la época en que se produce el filme esa cuestión estaba ganando una renovada centralidad, pues en julio de 1972 se oficializaría el ingreso de Cuba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME o COMECOM). Como explica Luis Fernando Ayerbe: “En el

¹⁴ Conforme el itinerario del viaje disponible en el sitio fidelcastro.cu.

¹⁵ Llama la atención, por ejemplo, que no haya alusiones en el filme de Santiago Álvarez a la visita de Fidel a Chile Films, relatada por Sergio Trabucco en sus memorias (2014: 309). A modo de hipótesis podría pensarse que solo se seleccionaron para el documental aquellas visitas más multitudinarias.

nuevo contexto, la industria pasa a ser considerada eje central de la estrategia de desarrollo” (2004: 78, traducción personal).

El anfitrión secundario

En contraste con la centralidad de Fidel Castro, el espacio que se le da al presidente Salvador Allende es sorprendentemente secundario, para un filme que se propone explícitamente ser el recuento de una visita oficial de 24 días. Mientras el comandante cubano es la primera persona en aparecer y hablar en el filme tras los créditos (en el minuto 6), el presidente chileno sale por primera vez solo en el minuto 12 y tiene una actitud pasiva: está aparentemente escuchando la Segunda Declaración de la Habana pronunciada por Fidel Castro en la Plaza de la Revolución, en 1962. Las otras dos apariciones de Allende en los primeros 90 minutos del filme son esporádicas y breves: recibe a Fidel en el aeropuerto y en el Barrio Cívico de Santiago (minutos 14 y 15) y se lo muestra en una toma de escasos 5 segundos en el minuto 29, en la que se limita a escuchar un discurso de su invitado cubano. En ninguna de las tres ocasiones habla.

El presidente chileno solo vuelve a aparecer en el minuto 93. Está junto con Fidel Castro en el buque Almirante Riveros, de la armada chilena, que trasladó a ambos hasta el extremo sur del país. En las secuencias consagradas a ese viaje y a la visita a Punta Arenas la presencia de Allende es constante, pero continúa teniendo un papel secundario. En varias tomas se ve incluso relegado a los márgenes del cuadro por los camarógrafos cubanos. El filme no duda en poner de relieve la mayor popularidad de la que disfrutaba el dirigente cubano al contraponer tomas en contrapicado de Fidel Castro, totalmente rodeado por grumetes de la armada que le acercan fotos, cuadernos y postales para que las autografe y las de un Salvador Allende bastante menos requerido que llega a levantar el bolígrafo en alto, invitando a que alguien se anime a pedirle que le firme un trozo de papel (Imágenes 5 y 6).

Aún más secundaria que la imagen es la voz del mandatario chileno, quien habla por primera vez en el minuto 103, es decir, cuando faltan menos de veinte para el final. Sus palabras corresponden a un fragmento del discurso que pronunció en Punta Arenas y están destinadas a explicar cuándo y cómo conoció a Fidel Castro, a reafirmar el interés revolucionario de los dos y a sostener que el líder cubano era un gran conocedor de la historia de Chile. Como puede verse, la función que cumplen las intervenciones seleccionadas de Allende es la exaltación de la figura de Fidel.

Podría decirse que el documental exagera una comparación entre Salvador Allende y Fidel Castro que disminuye al primero y favorece ampliamente



Imagen 5



Imagen 6

al segundo. Según Aggio esa comparación se dio también en el terreno extra cinematográfico: “Salvador Allende aparecía un ‘tanto descolorido y opaco’, como si fuera el ‘tío del héroe’ y, por consiguiente, ‘demasiado sensato, demasiado realista’; el contraste flagrante entre los dos líderes era por lo demás evidente: Allende, el ‘trabajador de la República’, en deslucido contraste con el verdadero Mesías”. (2003: 155, traducción personal).

El filme escoge privilegiar aquellos momentos del viaje de los que no participó Allende y abordar sumariamente, o simplemente no mostrar, aquellos en los que su participación fue mayor –por ejemplo no hay alusiones al almuerzo en la residencia de Allende de la calle Tomás Moro (11 de noviembre) o al encuentro de los dos en el Palacio de Cerro Castillo de Viña del Mar (30 de noviembre).¹⁶ Ahora bien, es necesario destacar lo siguiente, el presidente Allende solo se convierte en un personaje del filme después de que el proyecto de la Unidad Popular haya sido explícitamente legitimado por Fidel Castro como una experiencia revolucionaria (minuto 83). La escena merece ser analizada con detención: en la Universidad de Concepción –dominada por el MIR uno de los movimientos más radicalizados de la izquierda (Aggio, 2003)– Fidel Castro responde preguntas del público que han sido previamente seleccionadas por los organizadores. La Juventud del Partido Socialista (o sea, otro de los sectores más críticos con Allende) le pregunta si el proceso político de la Unidad Popular es reformismo o revolución. La respuesta de Castro, editada por el montaje, es particularmente irónica, ambigua y cautelosa y deja entrever una crítica a los métodos del gobierno de Allende. Sin embargo, termina legitimando parcialmente el proyecto:

Bueno y si yo digo que no (es revolucionario), ¿cómo me puedo quedar aquí?
En realidad yo no soy quien debe juzgar al gobierno chileno, yo puedo dar

¹⁶ Conforme el itinerario del viaje disponible en el sitio fidelcastro.cu.

mi opinión sobre la cuestión de si es un proceso reformista o es un proceso revolucionario. Si a mí me dicen, qué está ocurriendo en Chile, sinceramente les diría que en Chile está ocurriendo un proceso revolucionario.

La legitimación es más ambigua –o, al menos, más tibia– de lo que cabría esperar de un aliado político. El montaje contribuye a ahondar esa ambigüedad pues mientras el gobernante cubano responde, en la banda de imágenes se muestra la multitud con banderas del MIR y los grandes pendones del Che Guevara y de Fidel Castro que los universitarios habían colgado del campanario de la universidad. ¿El proceso revolucionario lo encarnan esos jóvenes o el gobierno? A pesar de ello, esa respuesta permite que Allende sea incorporado en el filme como un compañero de lucha aunque no sin ciertas reticencias.

Una de las escenas más significativas de la relación entre Fidel y Allende está también marcada por la ambigüedad: a bordo del buque de la armada chilena, Allende primero y Fidel después, disparan hacia el mar con un fusil AK47, ante la mirada de los oficiales de la marina. Probablemente, se trate del famoso fusil que el comandante cubano le regaló a Allende en su viaje a Chile. Un regalo que encierra una crítica o al menos una provocación, pues simboliza la vía armada ante la vía electoral (Imagen 7).



Imagen 7

Chris Marker en *El fondo del aire es rojo* (1977) afirmaba que un cineasta nunca sabe lo que realmente está filmando, es decir, que es el tiempo el que carga de nuevas significaciones a las imágenes (Aguar, 2015: 269). Siguiendo esa lógica, podría afirmarse que esa escena gana nuevos y profundos sentidos para el espectador si la reinterpreta a la luz del golpe de Estado. Como es sabido, el fusil que disparan Allende y Castro tendrá una historia trágica, pues con él se suicidó el presidente chileno el 11 de septiembre de 1973 –o será asesinado–.

nado con él en las manos según el relato que sostuvo el régimen cubano en el posgolpe. Por ello, me aventuraría a decir que quizás los verdaderos protagonistas de la escena en el buque no sean el mandatario cubano y el chileno que disparan con el AK47, sino los marinos que los observan atentamente, pues es difícil no recordar que el golpe de Estado fue en su origen un plan concebido por la armada chilena (Imagen 8).



Imagen 8

Aunque pueda parecer sorprendente, el discurso que cierra (abruptamente) el filme no es un discurso de Fidel, sino uno de Allende que se caracteriza por ser una de las intervenciones más radicales de su gobierno. Allende afirma que solo saldría de la presidencia cuando terminase su mandato y que si alguien quisiera acabar con su gobierno tendría que acabar primero con su vida. Los aplausos enfáticos de Fidel (que las cámaras cubanas captan con atención) legitiman la decisión de Allende. Sin embargo, es necesario destacar que se trata de una decisión que anticipa la preponderancia de la violencia armada, en detrimento de la vía electoral seguida hasta entonces.

Las versiones del filme

A modo de conclusión resta abordar, brevemente, la cuestión de las versiones de *De América soy hijo y a ella me debo*. La versión que se vende en Cuba y que circula en diferentes páginas de Internet tiene una duración de 2 horas y 5 minutos. Sin embargo, en las fichas técnicas sobre la película se estipula que dura 3 horas y 15 minutos. Podría atribuirse esa divergencia a un error, pero su persistencia en todas las fichas técnicas consultadas –incluidas los archivos de la Cinemateca de Cuba– hace que parezca plausible que haya existido una versión más larga. Esta hipótesis parece confirmarse al comparar el filme con

la transcripción de los diálogos, la *voz over* y los intertítulos que se conserva en esos mismos archivos. En esa suerte de guion realizado tras el montaje del filme, se establece efectivamente que el filme dura 3 horas y 15 minutos y está compuesto de 20 rollos.

Existen grandes diferencias entre ese guión y el filme de 2 horas. Así, por ejemplo, muchos de los fragmentos de los discursos de Fidel eran más largos en la transcripción. Es posible que la reducción de esas intervenciones esté relacionado con la necesidad de conseguir una versión más corta del filme; sin embargo se aprecian también profundos cambios de sentido. El más importante de ellos se encuentra en el final del hipotético filme original. El rollo 20, con el que finalizaría la versión de 3 horas y 15 minutos, no existe en la versión de 2 horas. Tras el discurso de Salvador Allende con el que se cierra la versión que conocemos, se incluye un intertítulo, donde se defiende abiertamente el camino armado asumido por Ernesto Guevara: “Además... dedicamos esta película a aquel latinoamericano que dio su vida por la segunda guerra de independencia de América Latina”.

Enseguida, se incluye un discurso de Fidel Castro pronunciado en la comuna de San Miguel (Santiago), donde ensalza la figura de Ernesto Guevara y su muerte violenta. A continuación, se inserta un fragmento de un discurso pronunciado por Guevara en 1964, que ya había sido utilizado por Santiago Álvarez en el filme *Hasta la victoria siempre* (1967), realizado inmediatamente después de la muerte del guerrillero en Bolivia. La inserción del discurso es interesante, no solo porque la imagen del Che se había vuelto un símbolo del foquismo que por sí solo contestaba la vía electoral, sino también porque en el contexto de la película, las palabras seleccionadas del discurso parecen una advertencia contra las estructuras democráticas burguesas. Guevara comienza destacando la “bestialidad del imperialismo” y termina afirmando explícitamente “no se puede confiar en el imperialismo, pero ni un tantico así, nada”.

Finalmente, el rollo 20 concluye con un intertítulo procedente de un texto de Martí en alusión, nuevamente, al imperialismo:

El tigre espantado por el foganazo vuelve de noche al lugar de la presa... no se le oye venir sino que viene con zarpas de terciopelo. Cuando la presa despierta tiene el tigre encima, encima. El tigre espera detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina... Morirá con las zarpas al aire echando llamas por los ojos.

Es la misma frase con la que se inicia el filme *El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá* (1973) que Santiago Álvarez dirigiría escasas semanas después del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, para denunciar la dictadura. No solo eso, en ese documental la frase de Martí tiene como fondo una

panorámica de una explosión en la mina de Chuquicamata. Esa misma toma había sido utilizada en una escena *De América soy hijo y a ella me debo*, donde también hay intertítulos.¹⁷ En ambos casos, la tipografía y la ubicación de los intertítulos es idéntica. Las coincidencias entre los dos segmentos, me llevan a pensar que probablemente el final del rollo 20 corresponda exactamente al inicio de *El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá*. (Imágenes 9 y 10).



Imagen 9. (*De América soy hijo y a ella me debo*).



Imagen 10. (*El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá*).

A partir de lo anterior surgen la siguiente interrogante: ¿La versión más larga llegó a circular o se trató de un primer corte que fue remontado antes del estreno? Es posible que haya sido alterada antes o que no haya circulado, pues en caso contrario habría sido bastante evidente para el público y para la crítica que, en 1973, Álvarez estaba reutilizando material de un filme estrenado un año antes, en 1972. Sea como sea, al final de esa versión perdida, tanto la dedicatoria como la inclusión de los discursos de Fidel Castro, Che Guevara

¹⁷ Se trata de la primera dedicatoria del filme presente tanto en la versión de 2h como en el guion encontrado en la Cinemateca de Cuba: "Dedicamos esta película a aquellos latinoamericanos que de una u otra forma tomaron parte en nuestra primera guerra de independencia".

y de la cita de José Martí refuerzan la opción por la vía armada y la crítica a la vía electoral chilena, que queda suavizada con la exclusión de este material. Aunque sea perceptible que en la versión que conocemos del documental hay una crítica entre líneas a la “experiencia chilena” y una disputa por el liderazgo de la izquierda, el filme evita una confrontación más directa. Antes del golpe de Estado, explorar la ambigüedad probablemente les pareció más apropiado a las autoridades del ICAIC que abrir espacio para ataques explícitos y contundentes, en el marco de un juego diplomático al que el cine no era ajeno. Después del golpe de Estado, la situación cambiaría drásticamente haciendo que aquello que por prudencia se descartaba y reprimía en 1972 emergiese sin tapujos en 1973.

Referencias bibliográficas

- Aggio, A. (2003). Uma insólita visita: Fidel Castro no Chile de Allende. *História*, 22(2): 151-166. São Paulo.
- Aguiar, C. (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda.
- Aguiar, C. (2018). O cinema latino-americano e a solidariedade ao Chile. In A. Suppia, M. Freire, N. Abreu (eds.), *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda.
- Aguiar, C. (2019). O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC. *Doc on-line, Revolução Cubana e documentário – 60 anos*, número especial.
- Ayerbe, L. (2004). *A revolução cubana*. São Paulo: Editora Unesp.
- Berthier, N. (2010). *Fidel Castro, arrêts sur images*. Paris: Éditions Ophrys.
- Compagnon, O. (2009). L’Euro-Amérique en question. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/54783>. Última visita 14/04/2019.
- Convenio Chile Films-ICAIC. (1971). *Cine Cubano*, (69-70): 36-41. La Habana.
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio.
- Del Valle Dávila, I. (2015). *Le Nouveau cinéma latino-américain*. Rennes: PUR.

- Douglas, M. (1983). *Guía temática del cine cubano, producción ICAIC: 1959-1980*. La Habana: Cinemateca de Cuba.
- Ficha Técnica y Textos, De América y a ella me debo* (1972). Carpeta de *De América soy hijo y a ella me debo*. Archivos fílmicos de la Cinemateca de Cuba.
- García Borrero, J. (2003). Santiago Álvarez. In P. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp.156-163). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guevara, A. (2009). *¿Y si fuera una huella? Epistolario*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano.
- Memorándum, Ficha Técnica y Sinopsis de Introducción a Chile* (1972). Carpeta de *Introducción a Chile*. Archivos fílmicos de la Cinemateca de Cuba.
- Miskulin, S. (2009). *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda.
- Morales, L. (2008). *Memorias para un reencuentro*. La Habana: Ediciones Unión.
- Moulián, T. (2005). La vía chilena al socialismo: itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular. In J. Pinto Vallejos (ed.), *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular* (pp. 35-56). Santiago de Chile: LOM.
- Pinto, J. (2005). Hacer la revolución en Chile. In J. Pinto Vallejos (ed.), *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular* (pp. 9-33). Santiago de Chile: LOM.
- Rojas, R. (2007). Anatomia do entusiasmo: cultura e revolução em Cuba (1959-1971). *Tempo social*, 19(1). São Paulo. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702007000100005>. Última visita, 14/04/2019.
- Sousa e Silva, A. (2019). Os olhos da revolução “internacionalista”: os co-responsales de guerra cubanos na África, 1959-1989. *Doc on-line, Revolução Cubana e documentário – 60 anos*, número especial.
- Torres, M. (2014). Entrevista concedida a Carolina Amaral de Aguiar e Ignacio Del Valle Dávila. La Habana.

Trabucco, S. (2014). *Con los ojos abiertos: El Nuevo Cine Chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM.

Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda.

Páginas web y bases de datos digitales

www.fidelcastro.cu. Última visita, 15/04/2019.

Filmografía

1974, une partie de campagne (1974), de Raymond Depardon.

¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general? (1971), de Santiago Álvarez.

De América soy hijo y a ella me debo (1972), de Santiago Álvarez.

El fondo del aire es rojo (1977), de Chris Marker.

El octubre de todos (1977), de Santiago Álvarez.

El sol no se puede tapar con un dedo (1976), de Santiago Álvarez.

El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá (1973), de Santiago Álvarez.

Hasta la victoria siempre (1967), de Santiago Álvarez.

Introducción a Chile (1972), de Miguel Torres.

La batalla de Chile (1975, 1976, 1979), de Patricio Guzmán.

La tierra prometida (1973), de Miguel Littin.

Los cuatro puentes (1974), de Santiago Álvarez.

Páginas del diario de José Martí (1971), de José Massip.

Primary (1960), de Richard Leacock.

Y el cielo fue tomado por asalto (1973), de Santiago Álvarez.

Y la noche se hizo arcoíris (1978), de Santiago Álvarez.