

DOC
ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL MAGAZINE ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES CONVIDADOS

MARIANA VILLAÇA

IGNACIO DEL VALLE DÁVILA



Sara Gómez



#SPECIAL ISSUE

SETEMBRO/2019

REVOLUÇÃO CUBANA E DOCUMENTÁRIO: 60 ANOS
CUBAN REVOLUTION AND DOCUMENTARY: 60 YEARS
REVOLUCIÓN CUBANA Y DOCUMENTAL: 60 AÑOS
RÉVOLUTION CUBAINE ET DOCUMENTAIRE: 60 ANS

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Carlos Melo Ferreira (ESAP-Escola Superior Artística do Porto, Portugal)
Casimiro Torreiro (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, França)
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Miguel Serpa Pereira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Patrick Russell LeBeau (Michigan State University, EUA)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de Artes e Design, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary Cinema | Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Editores convidados: elvalledeignacio@gmail.com, marimavi@hotmail.com

SI 2019, setembro | septiembre | september | septembre 2019

ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/FAL.doc.si2019

Avaliadores | Evaluators | Evaluadores | Évaluateurs : Rodrigo Archangelo, Carlos Alberto Sampaio Barbosa, Estevão de Pinho Garcia, Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, Cecilia Gil, Giliard da Silva Prado, Lúcia Ramos Monteiro, Fernando Seliprandy, Sílvia Miskulin, Marcelo Prioste, Margarida Adamatti, Erika Zerwes, Fábio Monteiro, Natália Ayo Schmiedecke, Fábio Uchôa.

Índice

EDITORIAL	
Editorial Editor's note Éditorial	1
Revolução Cubana e documentário – 60 anos Ignacio Del Valle Dávila & Mariana Villaça	2
Revolución Cubana y documental – 60 años Ignacio Del Valle Dávila & Mariana Villaça	12
CINEASTAS E PROPOSTAS PARA UM CINEMA REVOLUCIONÁRIO	
Cineastas y propuestas para un cine revolucionário Filmmakers and proposals for a revolutionary cinema Cinéastes et propositions pour un cinéma révolutionnaire	23
Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista Luciano Castillo	24
Esse obscuro objeto incômodo: o “cinema direto” nas reflexões cubanas (e latino-americanas) sobre o documentário Fabián Núñez	40
O êxtase do povo: <i>P.M.</i> (Cuba, 1961) e <i>Arrasta a bandeira colorida</i> (Brasil, 1970) Victor Guimarães	61
La mirada antropológica de Nicolás Guillén Landrián: subalter- nidad y diferencia en sus primeros documentales Santiago Juan-Navarro	87

A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de <i>Historia de la piratería</i> Marina Cavalcanti Tedesco	104
O INTERCIONALISMO NO CINEMA CUBANO El internacionalismo en el cine cubano Internationalism in Cuban cinema L'internationalisme dans le cinéma cubain	118
Internacionalismo e mimésis política – a voz de Fidel Castro na edição 291 do <i>Noticiero ICAIC Latinoamericano</i> Glauber Lacerda	119
<i>Noticiero ICAIC</i>: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas Camila Areas	137
<i>De América soy hijo y a ella me debo</i> (Santiago Álvarez, 1972): el documental cubano y las polémicas en el seno de la izquierda Ignacio Del Valle Dávila	160
O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC Carolina Amaral de Aguiar	182
Os olhos da revolução “internacionalista”: os <i>corresponsales de guerra</i> cubanos na África, 1959-1989 Alexsandro de Sousa e Silva	201
PRESENÇA ESTRANGEIRA NO ICAIC: O OLHAR FRANCÊS Presencia extranjera en el ICAIC: la mirada francesa Foreign presence at ICAIC: the french look Présence étrangère dans l'ICAIC: l'approche français	221
Um olhar sobre as aparições de Fidel Castro e Che Guevara em <i>O fundo do ar é vermelho</i>, de Chris Marker Julia Fagioli	222
Marker, Varda e a Revolução Cubana: associações surrealistas, o trabalho com clichês e o exotismo Luiza Alvim	245

Saudações aos cubanos: a <i>mise-en-film</i> das fotografias de Agnès Varda Francieli Rebelatto	265
OUTROS FOCOS SOBRE O CINEMA CUBANO Otros enfoques sobre el cine Cubano Other approaches on Cuban cinema D'autres approches du cinéma cubain	277
<i>¡Saludos, cubanos!</i> Los afectos alegres como potencias de acción política Milagros Villar	278
El campesinado en el cine documental cubano de la primera etapa de la Revolución (1959-1961) Hernán Farias Dopazo	288
ENTREVISTA Entrevista Interview Entretien	305
“El cine se convirtió en teatro de lucha de clases.” Entrevista con Manuel Pérez Paredes Cristina Alvares Beskow	306
« Approcher l’insaisissable vérité » : entretien avec Pedro Chaskel autour de ses documentaires cubains Ignacio Albornoz Fariña	318
Diálogos sobre o cinema de Santiago Álvarez. Entrevista a Jerónimo Labrada em San Antonio de los Baños, Cuba Tainá Menezes	336
Entrevista con Ernesto Fernández Nogueras Hélio Augusto de Souza Alves	345
DISSERTAÇÕES E TESES Disertaciones y Tesis Theses Thèses	357
Le cinéma de Patricio Guzmán. Histoire, mémoires, engagements: un itinéraire transnational Julien Joly	358

Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina Salvador Salazar	360
Devorational cinema: spectacle, ritual, and the senses in Cold War Latin American and Spanish experimental film Laura Jaramillo	362
As representações da Revolução e do feminino no cinema cubano: <i>Retrato de Teresa (1979)</i>, <i>No hay sábado sin sol (1979)</i>, <i>Hasta cierto punto (1983)</i> e <i>Los pájaros tirándole a la escopeta (1984)</i> Natália Iglésias da Silva Scheid	363

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Revolução Cubana e documentário – 60 anos

Ignacio Del Valle Dávila & Mariana Villaça*

A história do cinema cubano tem na Revolução de 1959 um autêntico divisor de águas. Se de fato é inquestionável que existiram muitas e variadas experiências cinematográficas antes da instauração do governo revolucionário, também é fato que após o triunfo dos barbudos encabeçados por Fidel Castro, o cinema cubano foi fortemente impulsionado a partir de um modelo de desenvolvimento extremamente centralizado no poderoso Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Como exemplo do interesse estratégico que o cinema representou para a revolução – entendido como veículo de propaganda, meio de informação, forma educativa, indústria cultural e arte – costuma-se citar o conhecidíssimo fato de que a lei de criação do ICAIC, publicada em 24 de março de 1959, foi a primeira medida de âmbito cultural firmada pelo novo governo. No entanto, há nesse marco um aspecto pouco conhecido, particularmente significativo: esse texto legal antecede em mais de um mês uma das normas jurídicas mais emblemáticas e urgentes da revolução, autêntica bandeira de luta durante os combates na Sierra Maestra: a lei da reforma agrária. Existe algo curiosamente metafórico nessa cronologia. É como se, com esse gesto, os novos governantes pretendessem garantir que tinham a capacidade de representar o novo estado de coisas, antes de começarem a realizar as mudanças que reivindicavam. “Não há revolução sem canções”, diziam os artistas chilenos que apoiavam a Unidade Popular (1970-1973). Dez anos antes, os cubanos pareciam afirmar: “Não há revolução sem filmes”.

No cinema desenvolvido pelo ICAIC, o documentário desempenhou um papel estratégico desde o primeiro momento. Não apenas teve sempre a primazia do ponto de vista quantitativo, como também foi o formato privilegiado para dar conta dos avanços e desafios da revolução; promover a tomada de consciência ante campanhas específicas do regime; chamar à mobilização, ou realizar tarefas didáticas e educativas. Não é de se estranhar, então, que tenha sido uma polêmica sobre um documentário, *P.M.* (Sabá Cabrera Infante e Or-

* Editores convidados da *DOC On-line*. Ignacio Del Valle Dávila: Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Pós-graduação em Multimeios. 85866-000, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com.

Mariana Villaça: Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Campus Guarulhos, Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História. 04021-001, Guarulhos (SP), Brasil. E-mail: marimavi@hotmail.com.

lando Giménez Leal, 1961), a origem das palavras de Fidel Castro que fixaram as bases – e os limites – da política cultural do regime: “Dentro da revolução, tudo; contra a revolução, nada”.

criança Como bem lembra Juan Antonio García Borrero (2007), o documentário cubano alcançou o reconhecimento de mostras e festivais internacionais (Leipzig, Oberhausen, Sestri Levante, Pesaro, Viña del Mar, Mérida) muito antes da ficção pós-revolucionária, ainda que contribuísse para borrar esse fenômeno o êxito de alguns longas-metragens ficcionais como *Memoorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968) ou *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976). Cabe acrescentar que a grande maioria dos cineastas cubanos deu seus primeiros passos no documentário, antes de ser autorizada pela direção do ICAIC a realizar projetos de ficção. Nesse sentido, na prática, o documentário serviu como principal escola para o cinema cubano realizado durante as primeiras décadas do governo revolucionário. Os constantes hibridismos entre ficção e não ficção que caracterizam a produção cubana são, evidentemente, uma forma de tensionar as convenções do cinema tradicional e questionar criticamente seus limites, em busca de novas formas de expressão para um cinema que se pretende revolucionário. Entretanto, esses hibridismos também têm sua origem na proeminência que, do ponto de vista do volume de produção, o documentário sempre teve no cinema cubano.

Durante muitos anos, falar do cinema documental cubano foi, sobretudo, falar da extensa obra de Santiago Álvarez e do cinejornal que este dirigia, o célebre Noticiero ICAIC Latinoamericano. A importância de ambos na história do cinema mundial é inegável. Por um lado, Álvarez revolucionou as formas autônomas do cinema documental – e do cinema político em geral – por meio de uma concepção extremamente original de montagem e do trabalho com imagens de arquivo e trucagens. Por outro, o Noticiero del ICAIC, com suas 1493 edições, realizadas entre 1960 e 1990, registrou processos históricos ocorridos em mais de 90 países, sendo em muitos casos a única fonte audiovisual que se conserva destes. Contudo, apesar do enorme papel de Álvarez e do Noticiero, o documentário cubano não se restringe a eles. Outros cineastas menos alinhados com o regime como Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián merecem também lugar de destaque pela profundidade crítica, pela qualidade estética e o afã experimental de sua obra. Praticamente esquecidos pelas primeiras obras históricas do cinema cubano, eles vem ganhando gradativo espaço na produção acadêmica contemporânea. Testemunho disso são dois artigos deste número, escritos por Santiago Juan Navarro e Marina Tedesco.

Nos últimos dez ou quinze anos os pesquisadores cubanos vêm se dedicando a estudar a história de sua própria cinematografia, com energia e profundidade, enfrentando muitas vezes a falta de recursos e a ausência de uma distinção clara entre o campo da crítica e o da pesquisa universitária. Como resultado desses esforços, tem proliferado as publicações acadêmicas em um ritmo impensável até bem pouco tempo. Talvez os autores mais conhecidos sejam Juan Antonio García Borrero, do qual poderíamos mencionar, entre seus livros, *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (2007); Joel del Río e Marta Díaz, autores de *Los cien caminos del cine cubano* (2009) e o atual diretor da Cinemateca de Cuba, Luciano Castillo, de quem destacamos o livro *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*, escrito em coautoria com Arturo Agramonte (2008). No entanto, a lista é longa e nela se incluiriam alguns títulos específicos sobre cinema de não ficção, como *El noticiero ICAIC y sus vocês*, de Mayra Álvarez Díaz (2012) e *Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental*, de Jorge Luis Sánchez González (2010).

Contudo, o interesse acadêmico pelo cinema cubano transcende amplamente os limites da Ilha e se expande para outras áreas culturais e outras nacionalidades. Isso é explicado, em parte, pelo caráter fortemente internacionalista do qual estão impregnadas as temáticas do cinema cubano e que sempre andou de mãos dadas com a dinâmica de circulação de agentes, organização de eventos e fomento de intercâmbios culturais em escala transnacional fortemente assentada na lógica da diplomacia cultural.

A atração que o cinema cubano exerceu (e exerce) sobre o olhar europeu é patente na obra de várias figuras que se tornaram expoentes internacionais do documentarismo, como, por exemplo, o soviético Roman Karmen, o holandês Joris Ivens e os franceses, Chris Marker e Agnès Varda – falecida nesse ano de 2019. Os dois últimos, são objeto de quatro artigos do dossiê. Tais textos dialogam, em parte, com a fortuna crítica sobre esses cineastas e com uma historiografia francesa que analisou a trajetória de realizadores que estiveram em Cuba, e o próprio cinema cubano. Acerca dessa produção acadêmica francesa voltada ao cinema cubano, cabe mencionar pesquisadores como Emmanuel Vincenot, Nancy Berthier, Julie Amiot e Magali Kabous, entre outros, que desenvolveram e orientaram trabalhos sobre o cinema da Ilha nos últimos dez anos, contribuindo para a ampliação e o adensamento da produção europeia sobre o tema.

O potencial internacionalista do cinema cubano, seu alcance historicamente transnacional contribuem para que, na produção acadêmica dos países da América Latina, os estudos sobre o documentário cubano, em particular, e o cinema da Ilha, em geral, se situem quase sempre dentro de estudos mais

amplos sobre a rede de intercâmbios cinematográficos conhecida como Nuevo Cine Latinoamericano. Dentre as publicações dos últimos dez anos, caberia citar a obra organizada pelo argentino Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en América Latina* (2016), e os livros *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica* do peruano Isaac León Frías (2014), *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, do chileno-espanhol Ignacio Del Valle Dávila (2014), *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*, da argentina Silvana Flores (2013) y *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, da também argentina Susana Vellegia (2009). Um espaço nada desprezível vem tendo o cinema cubano na academia brasileira, a qual pertencem os organizadores deste número de Doc On-line e de onde procede a maioria dos artigos que foram submetidos. Nesse sentido, poderíamos mencionar os livros *O cinema latinoamericano de Chris Marker* de Carolina Amaral de Aguiar (2015), *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento* de Elen Doppenschmitt (2012) e *Cinema Cubano: revolução e política cultural* de Mariana Villaça (2010), bem como as teses de doutorado de Cristina Alvares Beskow (2016), Marcelo Prioste (2014), Maria Gutiérrez (2014) e Fabián Núñez (2009).

Ao encararmos a organização de um número monográfico sobre o cinema documental cubano, nosso objetivo foi oferecer uma ampla pluralidade de olhares e abordagens. Buscamos aproximar o leitor da fascinante riqueza e da complexidade dessa cinematografia; sem deixar de lado tensões políticas, contradições, debates e polémicas. A diversidade de procedências dos artigos não apenas demonstra o interesse transnacional que o documentário cubano suscita, aspecto a que já nos referimos, como garante essa variedade de aproximações. Os textos que aqui publicamos foram escritos por pesquisadores de universidades e instituições de pesquisa da Argentina, Brasil, Cuba, Estados Unidos e França.

Como forma de estruturar o dossiê que ora apresentamos, distribuímos os artigos por quatro grandes blocos temáticos, que expomos a seguir.

O primeiro bloco, “Cineastas e propostas para um cinema revolucionário”, é composto por cinco artigos que exploram debates amplos sobre o lugar do documentário no cinema cubano pós-Revolução e mergulham em trajetórias e projetos autorais revestidos por polémicas e lacunas.

No artigo que abre o dossiê, “Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista”, o pesquisador e crítico de cinema cubano Luciano Castillo, íntimo conhecedor dessa cinematografia, nos mostra a relação intrínseca entre o uso de dispositivos documentais e a criação não-documental no conjunto da obra

desse cineasta. Castillo expõe evidências dessa relação em diversos filmes, focando especialmente o clássico *Memorias del subdesarrollo*, (1968) inicialmente planejado pelo realizador como “uma espécie de documentário”. Evidência, assim, as fronteiras fluidas entre os “gêneros” no meio cinematográfico cubano pós-Revolução.

A constatação dessa fluidez também é patente no instigante artigo “Esse obscuro objeto incômodo: o ‘cinema direto’ nas reflexões cubanas (e latino-americanas) sobre o documentário”, de Fabián Núñez. O autor se volta aos debates e polêmicas que cercaram o cinema documental em Cuba, nos anos 1960 e 1970: mapeia as pressões e os anseios dos cineastas em busca de um caminho próprio para o cinema cubano que passaria, necessariamente, pelo realismo. Mostra também a importância da compreensão da lógica de produção operante no ICAIC, em um contexto no qual diversos formatos fílmicos deveriam ser contemplados para atender as expectativas e demandas.

Por meio de uma mirada comparativa e com um evidente contorno poético, Victor Guimarães, no artigo “O êxtase do povo: *P.M.* (Cuba, 1961) e *Arrasta a Bandeira Colorida* (Brasil, 1970)”, analisa como o povo é representado “em festa” nesses documentários. Pontua afinidades estilísticas e figurativas, como a presença da música, dos negros e da dança, iluminando também as particularidades narrativas e ideológicas de cada obra. O autor nos relewa a potência estético-política provocativa dessas produções, que em ambos países, fugiram de convenções e foram revestidas de sentidos ambíguos.

No artigo “La mirada antropológica de Nicolás Guillén Landrián: Subalternidad y diferencia en sus primeros documentales”, Santiago Juan-Navarro propõe uma análise detida do percurso de Nicolasito, desde sua produção inicial. O autor nos apresenta diversos aspectos do olhar inquiridor desse cineasta e sua peculiar relação com o público e com o ICAIC. Juan-Navarro explora os contornos estéticos e antropológicos de *Un festival* (1963), *En un barrio viejo* (1963), *Los del baile* (1965), *Ociel de Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966) e *Reportaje* (1966). Enfatiza, ainda, a habilidade com que esse cineasta representava a euforia revolucionária, tensionando-a e construindo uma visão extremamente irônica e crítica do discurso oficial.

Outro percurso individual dentro do ICAIC, de trajetória breve e acidentada, é abordada por Marina Tedesco ao focar, como indica o título, “A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de la piratería*”. Uma das pioneiras e raras cineastas mulheres desse período, e com diversos pontos em comum com Nicolasito – como o interesse pela cultura afrocubana e pela situação social da população negra (sendo ambos também negros), bem como o gosto

pela ironia em suas produções – Sara Gómez é focada em primeiríssimo plano pela pesquisadora, que destaca sua invisibilidade na historiografia e procura dirimir parte das lacunas existentes analisando um documentário seu, pouco conhecido, realizado para a Enciclopedia Popular em 1963, e que traz uma linguagem já marcada pela *intermedialidade*.

O segundo bloco de trabalhos que compõe o dossiê se intitula “O internacionalismo no cinema cubano”. Nele temos outros cinco artigos que exploram, principalmente, o rico material documental proporcionado pelos Noticieros ICAIC Latinoamericanos e pela produção de Santiago Álvarez. Esse cinejornal, que atravessou as quatro últimas décadas do século XX, está hoje parcialmente disponível na plataforma aberta do *Institut National de l’Audiovisuel* (INA/França). Por meio das análises aqui apresentadas temos acesso, por um lado, às leituras cubanas de fatos e processos históricos marcantes do século XX, como as ditaduras latino-americanas, a experiência da “via chilena ao socialismo” do governo Allende, as lutas anticoloniais na África, traduzidas em tomadas e discursos veementes. Por outro, vemos também a construção das imagens carismáticas dos líderes, a celebração de certas identidades e valores que procuravam moldar o “Homem Novo” e engajar a todos na defesa da Revolução, dentro e fora de Cuba.

Glauber Matos, em “Internacionalismo e mimésis política – a voz de Fidel Castro na edição 291 do *Noticiero* ICAIC *Latinoamericano*” decupa e analisa uma histórica edição do *Noticiero* de 1966, dedicada à divulgação do discurso de encerramento da Conferência Tricontinental, colocando o foco na trilha sonora. O autor analisa estética e politicamente o papel da voz de Fidel nesta edição, e os efeitos de catarse produzidos, dialogando com os dois conceitos anunciados no título, Internacionalismo e Mimeses Política, ao desconstruir a linguagem dessa edição.

No artigo “*Noticiero* ICAIC: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas”, Camila Arêas faz, como declara no subtítulo do trabalho, um “Estudo semiótico da narrativa cine-jornalística cubana sobre Argentina, Brasil, Bolívia, Chile e Uruguai”. A autora apresenta um detalhado inventário das abordagens dos golpes de Estado latino-americanos presentes no conjunto das edições do *Noticiero*, analisando como tais abordagens demarcam o início de uma nova forma de narrar e representar a América Latina. Explora o caráter experimental da linguagem do *Noticiero* a partir de então, propondo instigantes comparações e reflexões a respeito.

Ignacio Del Valle Dávila, também organizador desse dossiê, centra seu artigo “*De América soy hijo y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972): el documental cubano y las polémicas en el seno de la izquierda” na análise do

longa-metragem de Santiago Álvarez que registra a polêmica visita de Fidel ao Chile, ao final do ano de 1971. O autor esmiúça as relações políticas e cinematográficas entre Cuba e Chile nesse período, iluminando dilemas e tensões que podem ser perscrutados no material fílmico quando são apontadas, por exemplo, as diferenças geográficas entre os dois países, quando se verificam determinadas opções narrativas, como a presença hegemônica de situações oficiais no decorrer da visita do líder cubano, ou quando se constata a existência (não casual) de mais de uma versão desse documentário.

No artigo seguinte, o Chile sob as lentes cubanas também é objeto de interesse e de pesquisa de Carolina Amaral de Aguiar, que direciona seu olhar para o impacto do 11 de setembro de 1973 em Cuba. Em “O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC”, a historiadora apresenta a reação da direção do ICAIC ao golpe de Pinochet, os Noticieros dedicados ao tema e as condições de trabalho dos cineastas chilenos em Cuba, que se abre aos exilados. Revela ainda interessantes detalhes do projeto que deu origem à trilogia *A batalha do Chile* (1975, 76 e 79) e do nível de colaboração entre cineastas chilenos e cubanos, no período em que nomes como Pedro Chaskel e Patricio Guzmán viveram e produziram em Havana. O trabalho demonstra ainda as mudanças da imagem de Allende que se operam nas produções cubanas, revelando como o cinema participa ativamente da construção do discurso histórico e das relações entre esses dois países.

Encerrando o bloco, Alexandro de Souza e Silva apresenta um recorte de sua original pesquisa sobre as produções cubanas na África (e sobre a África). No artigo “Os olhos da revolução ‘internacionalista’: *os corresponsales de guerra* cubanos na África, 1959-1989”, o historiador analisa a formação técnica, o papel e a contribuição de cinegrafistas que recebiam algum treinamento militar e eram incumbidos, sob a alcunha de “correspondentes”, de registrar as guerras na África. O autor analisa essa “cinematografia militar” voltada a países como Angola, Etiópia, Guiné e Congo, o vínculo com o Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias e a contribuição desse material na construção e na monumentalização do discurso oficial, ainda que as imagens obtidas nem sempre traduzissem as expectativas que cercavam, em Cuba, o desempenho militar das tropas que apoiava.

“Presença estrangeira no ICAIC: o olhar francês” é o título do terceiro bloco do dossiê, que contempla artigos de três pesquisadoras brasileiras sobre a passagem por Cuba e as produções de dois cineastas que se envolveram intensamente com a Revolução Cubana e traduziram, em seus documentários, essa experiência: Chris Marker e Agnès Varda, essa última falecida durante a construção desse dossiê.

Julia Fagioli, no artigo “Fidel Castro e Che Guevara em *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker”, centra a análise nas representações recorrentes desses líderes, que assumem o lugar de mitos nesse documentário. Mostra a conjunção de ensaísmo e militância na obra de Chris Marker, e pontua os vários momentos, em meio à sucessão de temas diversos, nos quais o cineasta apresenta, em seu filme, Fidel e Che, revelando as sutilezas nas representações de um e de outro.

“Marker, Varda e a Revolução Cubana: associações surrealistas, o trabalho com clichês e o exotismo”, de Luiza Alvim, trata-se de um trabalho especialmente voltado à análise de documentários contemporâneos: *Cuba si* (1961-1963), de Marker, e *Salut, les cubains* (1963), de Varda. Alvim faz um inventário dos dispositivos, citações e elementos existentes nessas obras que poderiam ser associados a uma “escrita surrealista”. Aponta também o papel da música, a existência de clichês e a presença de um olhar estrangeiro que chama a atenção para o “exótico”, não isento de encantamento.

Francieli Rebelatto foca especificamente na obra “cubana” de Varda em “*Saudações aos cubanos: a mise-en-film das fotografias de Agnès Varda*”. A autora procura compreender como se dá, por meio do recurso da animação, na montagem, o uso das imagens fixas e sua transformação em narrativa fílmica. A autora explora, assim, a transterritorialidade entre fotografia e cinema valendo-se de reflexões teóricas de diferentes autores, mobilizados na análise desse afetivo documentário, também abordado em outros dois artigos desse dossiê.

O quarto e último bloco, “Outros focos sobre o cinema cubano”, apresenta os trabalhos de promissores e jovens pesquisadores, que confirmam a tendência da necessária conjunção entre análise política e estética quando se trata de cinema cubano, propondo abordagens que dialogam com a filosofia e a sociologia política.

Milagros Vilar, em “¡Saludos, Cubanos! Los afectos alegres como potencias de acción política”, lança mão do conceito de afetos, de Espinoza, para refletir sobre o imaginário evocado por Varda no documentário em questão, considerando os traços de cubanidade realçados, o contexto do romantismo revolucionário que tanto marcou a época e as utopias da juventude encantadas pela ideia de um possível “socialismo tropical”.

Por fim, Hernán Farias Dopazo propõe uma análise dos primeiros documentários pós-Revolução a partir do recorte específico nas representações dos camponeses. Em “El campesinado en el cine documental cubano de la primera etapa de la Revolución (1959-1961)”, o autor aborda tais representações em quatro produções: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea,

¿*Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip e *Tierra olvidada* (1960), de Oscar Torres, identificando os dualismos que permeiam seus discursos.

Em seguida, disponibilizamos ao leitor quatro entrevistas inéditas, realizadas com personalidades que participaram do meio cinematográfico cubano e que traduzem, por meio de suas trajetórias, aspectos importantes da história do documentarismo abordados nesse dossiê. Referimo-nos, primeiramente, ao cineasta e roteirista Manuel Pérez, que vivenciou o início do ICAIC, realizou e participou de inúmeras edições do Noticiero, aqui entrevistado por Cristina Alvares Bescow. Também temos a entrevista de Ignacio Albornoz Fariña ao chileno Pedro Chaskel, que trabalhou por anos no ICAIC como montador e realizador. Tainá Menezes nos traz Jerónimo Labrada, engenheiro de som responsável pela identidade de boa parte dos Noticieros e muitos documentários, enquanto Hélio Augusto de Souza Alves entrevista Ernesto Fernández Nogueiras, fotógrafo de imprensa antes da revolução, cuja trajetória nos indica os desafios do registro de imagens em anos de intensa polarização política e a interface do documentarismo com a fotografia.

Por fim, na seção dedicada às teses apresentamos resumos de pesquisas recentes relacionadas a diversos aspectos do audiovisual cubano.

Referências bibliográficas

- Agramonte, A. & Castillo, L. (2008). *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*. Camagüey: Editorial Ácana.
- Aguiar, C. (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda.
- Álvarez Díaz, M. (2012). *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: La Memoria.
- Beskow, C. (2016). *O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Del Río, J. & Díaz, M. (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Doppenschmitt, E. (2012). *Políticas da voz no cinema em Memórias do sub-desenvolvimento*. São Paulo: Educ.
- Flores, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- García Borrero, J. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y medio libros de cine, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Gutiérrez, M. (2014). *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Mestman, M. (ed.) (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Núñez, F. (2009). *O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tesis de Doctorado, Universidad Federal Fluminense, Niterói.
- Prioste, M. (2014). *O Cinema Documentário de Santiago Álvarez na Construção de uma Épica Revolucionária*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Sánchez González, L. (2010). *Romper la tensión del arco, movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.

Revolución Cubana y documental – 60 años

Ignacio Del Valle Dávila & Mariana Villaça*

La historia del cine cubano tiene en la Revolución de 1959 un auténtico divisor de aguas. Si bien es indudable que existieron muchas y muy variadas experiencias cinematográficas antes de la instauración del gobierno revolucionario, no es menos cierto que tras el triunfo de los barbudos, encabezados por Fidel Castro, el cine cubano se vio fuertemente impulsado, a partir de un modelo de desarrollo enormemente centralizado alrededor del poderoso Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Como muestra del interés estratégico que tuvo la Revolución por el cine –entendido como vehículo de propaganda, medio de información, forma educativa, industria cultural y arte– suele citarse el conocidísimo hecho de que la ley de creación del ICAIC, publicada el 24 de marzo de 1959, haya sido la primera del ámbito cultural firmada por el nuevo gobierno. Sin embargo, hay en ese hito un aspecto poco conocido, que resulta particularmente significativo, ese texto legal antecede en más de un mes a una de las normas jurídicas más emblemáticas y urgentes de la revolución, auténtica bandera de lucha durante los combates en la Sierra Maestra: la ley de la reforma agraria. Hay algo curiosamente metafórico en esa cronología. Es como si con ese gesto los nuevos gobernantes hubiesen querido garantizarse que tenían la capacidad de representar el nuevo estado de las cosas, antes de lanzarse a acometer los cambios que reivindicaban. “No hay revolución sin canciones”, decían los artistas chilenos que apoyaban a la Unidad Popular (1970-1973). Diez años antes, los cubanos parecían afirmar: “No hay revolución sin filmes”.

Dentro del cine desarrollado por el ICAIC, el documental jugó un papel estratégico, desde el primer momento. No solo tuvo siempre la primacía desde un punto de vista cuantitativo, sino que también fue el formato privilegiado para dar cuenta de los avances y desafíos de la revolución; promover la toma de conciencia ante campañas específicas del régimen; llamar a la movilización, o realizar labores didácticas y educativas. No es de extrañar, entonces, que

* Editores convidados da *DOC On-line*. Ignacio Del Valle Dávila: Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Pós-graduação em Multimeios. 85866-000, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com.

Mariana Villaça: Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Campus Guarulhos, Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História. 04021-001, Guarulhos (SP), Brasil. E-mail: marimavi@hotmail.com.

haya sido una polémica sobre un documental, *P.M.* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Giménez Leal, 1961), el origen de las palabras de Fidel Castro que sentaron las bases –y los límites– de la política cultural del régimen: “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”.

Como bien nos recuerda Juan Antonio García Borrero (2007), el documental cubano alcanzó el reconocimiento de muestras y festivales internacionales (Leipzig, Oberhausen, Sestri Levante, Pesaro, Viña del Mar, Mérida) mucho antes que la ficción posrevolucionaria, aunque haya tendido a desdibujar ese fenómeno el éxito de algunos largometrajes ficcionales como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968) o *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976). Habría que añadir que la gran mayoría de los cineastas cubanos quebraron sus primeras lanzas en el documental, antes de ser autorizados por la dirección del ICAIC para realizar proyectos de ficción. En ese sentido, en la práctica, el documental sirvió como principal escuela para el cine cubano realizado durante las primeras décadas del gobierno revolucionario. Las constantes hibridaciones entre ficción y no ficción que caracterizan a la producción cubana son, evidentemente, una manera de poner en tensión las convenciones del cine tradicional y de cuestionar críticamente sus límites, en busca de nuevas formas de expresión para un cine que se quiere revolucionario. Sin embargo, esas hibridaciones también encuentran su origen en la preeminencia que, desde el punto de vista del volumen de producción, tuvo siempre el documental en el cine cubano.

Durante muchos años hablar de cine documental cubano fue, por encima de todo, hablar de la extensísima obra de Santiago Álvarez y del espacio que este dirigía, el célebre Noticiero ICAIC Latinoamericano. La importancia de ambos en la historia del mundial es innegable. Por un lado, Álvarez revolucionó las formas autónomas del cine documental –y del cine político en general– por medio de una concepción extremadamente original del montaje y del trabajo con imagen de archivo y trucajes. Por otro, el Noticiero del ICAIC, con sus 1493 ediciones, realizadas entre 1960 y 1990, dio cuenta de procesos históricos acaecidos en más de 90 países, siendo en muchos casos la única fuente audiovisual que se conserva de ellos. Con todo, a pesar del enorme papel de Álvarez y del Noticiero, el documental cubano no se reduce a ellos. Otros cineastas menos alineados con el régimen, como Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, merecen también un lugar destacado por la profundidad crítica, la calidad estética y el afán experimental de su obra. Prácticamente olvidados por las primeras historias del cine cubano, han ganado un espacio creciente en la producción académica contemporánea. Testimonio de ello son dos artículos de este número, escritos por Santiago Juan-Navarro y Marina Tedesco.

En los últimos diez o quince años los investigadores cubanos se han volcado a estudiar la historia de su propia cinematografía, con energía y profundidad, enfrentando muchas veces la falta de recursos y la ausencia de una distinción clara entre el campo de la crítica y el de la investigación universitaria. Como resultado de esos esfuerzos, han proliferado las publicaciones académicas con un ritmo impensable hasta hace poco. Tal vez, los autores más conocidos sean Juan Antonio García Borrero, entre cuyos libros podríamos mencionar *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (2007); Joel del Río y Marta Díaz, autores de *Los cien caminos del cine cubano* (2009) y el actual director de la Cinemateca de Cuba, Luciano Castillo, entre cuyos libros cabría citarse *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*, escrito en coautoría con Arturo Agramonte (2008). Sin embargo, la lista es larga y en ella habría que incluir algunos títulos específicos sobre cine de no ficción, como *El noticiero ICAIC y sus voces* de Mayra Álvarez Díaz (2012) y *Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental* de Jorge Luis Sánchez González (2010).

Ahora bien, el interés académico por el cine cubano trasciende ampliamente los límites de la isla y se expande hacia otras áreas culturales y otras nacionalidades. Ello puede explicarse, en parte, por el carácter fuertemente internacionalista del que están impregnadas las temáticas del cine cubano y que ha ido siempre de la mano con una dinámica de circulación de agentes, organización de eventos y fomento de intercambios culturales a escala transnacional, que está fuertemente asentada en la lógica de la diplomacia cultural.

La atracción que el cine cubano ejerció (y ejerce) sobre la mirada europea es patente en la obra de varias figuras que se tornarían exponentes internacionales del documentalismo como, por ejemplo, el soviético Roman Karmen, el holandés Joris Ivens y los franceses, Chris Marker y Agnès Varda –fallecida este año de 2019. Los dos últimos son objeto de cuatro artículos de este número. Esos textos dialogan, en cierta medida, con la literatura científica sobre esos cineastas y con la historiografía francesa que analizó la trayectoria de realizadores que estuvieron en Cuba, y al propio cine cubano. Respecto de esa producción académica francesa sobre el cine cubano, cabe mencionar a investigadores como Emmanuel Vincenot, Nancy Berthier, Julie Amiot y Magali Kabous, entre otros, que han desarrollado y dirigido trabajos sobre el cine de la isla en los últimos diez años, contribuyendo a la ampliación y profundización de la producción europea sobre el tema.

El potencial internacionalista del cine cubano y su alcance históricamente transnacional han contribuido a que en la producción académica de los países de América Latina, los estudios sobre el documental cubano, en particular, y el

cine de la isla, en general, suelen enmarcarse dentro de estudios más amplios sobre la red de intercambios cinematográficos conocida como Nuevo Cine Latinoamericano. Dentro de las publicaciones de los últimos diez años, cabría citar la obra dirigida por el argentino Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en América Latina* (2016) y los libros *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* del chileno-español Ignacio Del Valle Dávila (2014), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica* del peruano Isaac León Frías (2013), *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental* de la argentina Silvana Flores (2013) y *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* de la argentina Susana Vellegia (2009). Un espacio no desdeñable ha tenido el cine cubano en la academia brasileña, a la que pertenecen los organizadores de este número de Doc On-line y de donde proceden la mayoría de los artículos que nos han sido propuestos. Al respecto, podrían mencionarse los libros *O cinema latinoamericano de Chris Marker* de Carolina Amaral de Aguiar (2015), *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento* de Elen Doppenschmitt (2012) y *Cinema Cubano: revolução e política cultural* de Mariana Villaça (2010), así como las tesis de doctorado de Cristina Alvares Beskow (2016), Marcelo Prioste (2014), Maria Gutiérrez (2014) y Fabián Núñez (2009).

Al encarar la organización de un número monográfico sobre el cine documental cubano, nuestro objetivo ha sido ofrecer una amplia pluralidad de miradas y de abordajes. Hemos buscado acercar al lector a la fascinante riqueza y complejidad de esta cinematografía; sin dejar de lado tensiones políticas, contradicciones, debates y polémicas. La diversidad de las procedencias de los artículos no solo da cuenta del interés transnacional que suscita el documental cubano, aspecto al que ya nos hemos referido, sino que garantiza esa variedad de aproximaciones. Los textos que aquí publicamos han sido escritos por investigadores de universidades e instituciones de investigación de Argentina, Brasil, Cuba, Estados Unidos y Francia.

Los artículos del número que presentamos han sido distribuidos en cuatro grandes bloques temáticos, que expondremos a continuación:

El primer bloque, “Cineastas y propuestas para un cine revolucionario” se compone de cinco artículos que exploran debates amplios sobre el lugar del documental en el cine cubano posrevolucionario, haciendo hincapié en trayectorias y proyectos autorales revestidos de polémicas y lagunas.

En el artículo que abre este número, “Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista”, el investigador y crítico de cine cubano, Luciano Castillo, gran conocedor de esa cinematografía, nos muestra la relación intrínseca entre

el uso de dispositivos documentales y la creación no-documental en el conjunto de la obra de ese cineasta. Castillo expone evidencias de esa relación en diversos filmes, enfocándose especialmente en el clásico *Memorias del Subdesarrollo* (1968), que fue inicialmente planeado por el realizador como “una especie de documental”. Se ponen en evidencia, así, las fronteras fluidas entre los “géneros” en el medio cinematográfico cubano de la posrevolución.

La constatación de esa fluidez también es patente en el inspirador artículo “Ese oscuro objeto incómodo: el “cine directo” en las reflexiones cubanas (y latinoamericanas) sobre el documental”, de Fabián Núñez. El autor vuelve a los debates y polémicas que asediaron al cine documental en Cuba, en los años 1960 y 1970: describe las presiones y los anhelos de los cineastas en busca de un camino propio para el cine cubano que pasaría, necesariamente, por el realismo. Muestra también la importancia de la comprensión de la lógica de producción que operaba en el ICAIC, en un contexto en el cual diversos formatos fílmicos debían ser contemplados para atender las expectativas y solicitudes.

Mediante una mirada comparativa y con un evidente contorno poético, Victor Guimarães, en el artículo “El éxtasis del pueblo: *P.M.* (Cuba, 1961) y *Arasta a bandeira colorida* (Brasil, 1970)”, analiza la representación del pueblo “en fiesta” en esos documentales. Establece afinidades estilísticas y figurativas, como la presencia de la música, de los negros y de la danza, arrojando luz sobre las particularidades narrativas e ideológicas de cada obra. El autor nos releva la potencia estético-política provocadora de esas producciones que, en ambos países, huyeron de convenciones y estuvieron revestidas de sentidos ambiguos.

En el artículo “La mirada antropológica de Nicolás Guillén Landrián: Subalternidad y diferencia en sus primeros documentales”, Santiago Juan-Navarro propone un análisis detenido del recorrido de Nicolasito, desde sus primeras producciones. El autor presenta diversos aspectos de la mirada inquisitiva de ese cineasta y su peculiar relación con el público y con el ICAIC. Juan-Navarro explora los contornos estéticos y antropológicos de *Un festival* (1963), *En un barrio viejo* (1963), *Los del baile* (1965), *Ociel de Toa* (1965), *Retornar a Barracoa* (1966) y *Reportaje* (1966). Enfatiza, también, la habilidad con que ese cineasta representaba la euforia revolucionaria, tensionándola y construyendo una visión extremadamente irónica y crítica del discurso oficial.

Otra trayectoria individual dentro del ICAIC, breve y accidentada, es abordada por Marina Tedesco al enfocarse, como indica el título, en “La contribución de Sara Gómez al lenguaje del documental cubano posrevolucionario: un análisis de *Historia de la piratería*”. Sara Gómez, una de las pioneras y raras

directoras de ese período, con diversos puntos en común con Nicolasito –como el interés por la cultura afrocubana y por la situación social de la población negra (siendo ambos negros), así como el gusto por la ironía en sus producciones–, es enfocada en primerísimo plano por la investigadora, que destaca su invisibilidad en la historiografía y procura dirimir parte de las lagunas existentes, por medio del análisis de un documental poco conocido, realizado por Gómez para la Enciclopedia Popular en 1963, y que tiene un lenguaje ya marcado por la *intermedialidad*.

El segundo bloque de trabajos que compone este número se titula “El internacionalismo en el cine cubano”. Está compuesto por otros cinco artículos que exploran, principalmente, el rico material documental proporcionado por el Noticiero ICAIC Latinoamericano y por la producción de Santiago Álvarez. Ese noticiero, que atravesó las últimas cuatro décadas del siglo XX, está hoy parcialmente disponible en la plataforma abierta del *Institut National de l’Audiovisuel (INA/França)*. Por medio de los análisis presentados aquí se puede acceder, por un lado, a las lecturas cubanas de acontecimientos y procesos históricos que marcaron el siglo XX, como las dictaduras latinoamericanas, la experiencia de la “vía chilena al socialismo” del gobierno de Salvador Allende, las luchas anticoloniales en África, traducidas en tomas y discursos vehementes. Por otro, veremos también la construcción de las imágenes carismáticas de los líderes, la celebración de ciertas identidades y valores que procuraban moldear al “Hombre Nuevo” y comprometer a todos en la defensa de la Revolución, dentro y fuera de Cuba.

Glauber Matos, en “Internacionalismo y mimésis política – la voz de Fidel Castro en la edición 291 del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*” desmonta y analiza, enfocándose en la banda sonora, una histórica edición del Noticiero de 1966, dedicada a la divulgación del discurso de cierre de la Conferencia Tricontinental. El autor analiza estética y políticamente el papel de la voz de Fidel en esta edición, y los efectos de catarsis producidos, dialogando con los dos conceptos anunciados en el título, ‘internacionalismo’ y ‘mímésis política’, al deconstruir el lenguaje de esa edición.

En el artículo “*Noticiero ICAIC: una mirada cubana experimental y performática sobre las dictaduras latinoamericanas*”, Camila Arêas realiza, como declara en el subtítulo del trabajo, un “Estudio semiótico de la narrativa cineperiodística cubana sobre Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Uruguay”. La autora presenta un detallado inventario de las formas de abordar los golpes de Estado latinoamericanos presentes en el conjunto de las ediciones del Noticiero, analizando cómo esas aproximaciones marcan el inicio de una nueva manera de narrar y representar América Latina. Explora el carácter experi-

mental del lenguaje del Noticiero, proponiendo interesantes comparaciones y reflexiones al respecto.

Ignacio Del Valle Dávila, que también es organizador de este número, centra su artículo “*De América soy hijo y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972): el documental cubano y las polémicas en el seno de la izquierda” en el análisis del largometraje de Santiago Álvarez que registra la polémica visita de Fidel a Chile, a fines del año 1971. El autor desmenuza las relaciones políticas y cinematográficas entre Cuba y Chile en ese período, iluminando dilemas y tensiones que pueden ser escudriñados en el material fílmico cuando se indican, por ejemplo, las diferencias geográficas entre los dos países, cuando se comprueban algunas opciones narrativas específicas, como la presencia hegemónica de eventos oficiales en el recorrido de la visita del líder cubano, o cuando se constata la existencia (no casual) de más de una versión de ese documental.

En el artículo siguiente, Chile bajo las lentes cubanas también es objeto de interés de parte de Carolina Amaral de Aguiar, que dirige su mirada hacia el impacto del 11 de septiembre de 1973 en Cuba. En “El golpe de Estado en Chile y el cine documental en el ICAIC”, la historiadora presenta la reacción de la dirección del ICAIC al golpe de Pinochet, los Noticieros dedicados al tema y las condiciones de trabajo de los cineastas chilenos en Cuba, país que acogió a muchos exilados. También revela detalles interesantes del proyecto que dio origen a la trilogía *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979) y del nivel de colaboración entre cineastas chilenos y cubanos, en el período en que nombres como Pedro Chaskel y Patricio Guzmán vivieron y produjeron en La Habana. El trabajo demuestra, además, los cambios en la imagen de Allende que se operaron en las producciones cubanas, mostrando que el cine participó activamente de la construcción del discurso histórico y de las relaciones entre esos dos países.

Cerrando el bloque, Alessandro de Souza e Silva presenta un fragmento de su original investigación sobre las producciones cubanas en África (y sobre África). En el artículo “Los ojos de la revolución ‘internacionalista’: los *corresponsales de guerra* cubanos en África, 1959-1989”, el historiador analiza la formación técnica, el papel y la contribución de camarógrafos que recibieron algún tipo de entrenamiento militar y eran enviados, con el nombre de “corresponsales”, para filmar las guerras en África. El autor analiza esa “cinematografía militar” consagrada a países como Angola, Etiopía, Guinea y Congo, el vínculo con el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y la contribución de ese material para la construcción y la monumentalización del discurso oficial, a pesar de que las imágenes obtenidas no siempre tradu-

jesen las expectativas que suscitaban, en Cuba, el desempeño militar de las tropas apoyadas.

“Presencia extranjera en el ICAIC: la mirada francesa” es el título del tercer bloque de este número, compuesto por artículos de tres investigadoras brasileñas sobre el paso por Cuba de dos cineastas que se involucraron intensamente con la Revolución y tradujeron, en los documentales que filmaron en la isla, esa experiencia: Chris Marker y Agnès Varda, esta última fallecida durante la elaboración de este número.

Julia Fagioli, en el artículo “Fidel Castro y Che Guevara en *El fondo del aire es rojo*, de Chris Marker”, centra su análisis en las representaciones recurrentes de ambos líderes, que asumen el lugar de mitos en el documental. Muestra la conjunción de ensayismo y militancia en la obra de Chris Marker y puntúa los diversos momentos, en medio de la sucesión de variados temas, en los que el cineasta presenta, en el filme, a Fidel y al Che, revelando las sutilezas en la forma de representar a cada uno.

“Marker, Varda y la Revolución Cubana: asociaciones surrealistas, el trabajo con clichés y exotismo”, de Luiza Alvim, es un trabajo especialmente dedicado al análisis de dos documentales contemporáneos: *Cuba sí* (1961-1963), de Marker y *Salut, les cubains* (1963), de Varda. Alvim hace un inventario de los dispositivos, citas y elementos existentes en esas obras que podrían asociarse a una “escritura surrealista”. Apunta también el papel de la música, la existencia de clichés y la presencia de una mirada extranjera que llama la atención hacia lo “exótico”, no exento de encantamiento.

Francieli Rebelatto se dedica específicamente a la obra “cubana” de Varda en “*Saludos cubanos: la puesta en filme de las fotografías de Agnès Varda*”. La autora busca comprender cómo se da, por medio del recurso de la animación y del montaje, el uso de las imágenes fijas y su transformación en narrativa fílmica. La autora explora, así, la transterritorialidad entre fotografía y cine valiéndose de reflexiones teóricas de diferentes autores, utilizados para analizar ese documental afectivo, también abordado en otros dos artículos de este número.

El cuarto y último bloque, “Otros enfoques sobre el cine cubano”, presenta los trabajos de jóvenes y promisoros investigadores, que confirman la tendencia de la necesaria conjunción entre análisis político y estético cuando se trata de cine cubano, proponiendo aproximaciones que dialogan con la filosofía y la sociología política.

Milagros Vilar, en “¡Saludos, Cubanos! Los afectos alegres como potencias de acción política”, utiliza el concepto de afectos, de Espinoza, para reflexionar sobre el imaginario evocado por Varda en el documental en cuestión,

considerando los trazos de cubanidad realzados, el contexto del romanticismo revolucionario que tanto marcó esa época y las utopías de la juventud encantada por la idea de un posible “socialismo tropical”.

Finalmente, Hernán Fariás Dopazo propone un análisis de los primeros documentales posrevolucionarios a partir del tema específico de las representaciones de los campesinos. En “El campesinado en el cine documental cubano de la primera etapa de la Revolución (1959-1961)”, el autor aborda esas representaciones en cuatro producciones: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip y *Tierra olvidada* (1960), de Óscar Torres, identificando los dualismos que permean sus discursos.

Tras los artículos el lector encontrará cuatro entrevistas inéditas, realizadas con personalidades que participaron del medio cinematográfico cubano y que tradujeron, por medio de sus trayectorias, aspectos importantes de la historia del documentalismo abordado en este número. Nos referimos, en primer lugar, al cineasta y guionista, Manuel Pérez, que vivió el inicio del ICAIC, realizó y participó en numerosas ediciones del Noticiero, aquí entrevistado por Cristina Alvares Bescow. También, a la entrevista de Ignacio Albornoz Fariña al chileno Pedro Chaskel, que trabajó durante años en el ICAIC como montador y realizador. Tainá Menezes nos trae a Jerónimo Labrada, ingeniero de sonido responsable de la identidad de buena parte de los Noticieros y de muchos documentales, por su parte Hélio Augusto de Souza Alves entrevista a Ernesto Fernández Noguerras, fotógrafo de prensa antes de la Revolución, cuya trayectoria nos indica los desafíos del registro de imágenes en años de intensa polarización política y la interfaz del documentalismo con la fotografía. Por último, en la sección dedicada a las tesis presentamos resúmenes de recientes investigaciones relacionadas con diversos aspectos del audiovisual cubano.

Referencias bibliográficas

- Agramonte, A. & Castillo, L. (2008). *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*. Camagüey: Editorial Ácana.
- Aguiar, C. (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda.
- Álvarez Díaz, M. (2012). *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: La Memoria.
- Beskow, C. (2016). *O documentário no Novo Cinema Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e*

- Santiago Álvarez (Cuba)*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Del Río, J. & Díaz, M. (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Doppenschmitt, E. (2012). *Políticas da voz no cinema em Memórias do sub-desenvolvimento*. São Paulo: Educ.
- Flores, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- García Borrero, J. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y medio libros de cine, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Gutiérrez, M. (2014). *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Mestman, M. (ed.) (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Núñez, F. (2009). *O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tesis de Doctorado, Universidad Federal Fluminense, Niterói.
- Prioste, M. (2014). *O Cinema Documentário de Santiago Álvarez na Construção de uma Épica Revolucionária*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Sánchez González, L. (2010). *Romper la tensión del arco, movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.

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

CINEASTAS E PROPOSTAS PARA UM CINEMA REVOLUCIONÁRIO

Cineastas y propuestas para un cine revolucionário

Filmmakers and proposals for a revolutionary cinema

Cinéastes et propositions pour un cinéma révolutionnaire

Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista

Luciano Castillo*

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar os constantes diálogos entre o cinema documental e as longas-metragens de ficção do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea. Para isso, estudamos a sua produção cinematográfica desde o início pré-revolucionário até aos anos 1980, com ênfase no filme *Memorias del subdesarrollo* (1968).
Palavras-chave: Tomás Gutiérrez Alea; tom documental; *Memorias del subdesarrollo*; arquivo; ICAIC.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar los constantes diálogos con el cine documental presentes en los largometrajes de ficción del cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea. Para ello, se estudia su producción cinematográfica desde sus inicios prerevolucionarios hasta los años 1980, haciendo énfasis en el filme *Memorias del subdesarrollo* (1968).
Palabras clave: Tomás Gutiérrez Alea; tono documental; *Memorias del subdesarrollo*; archivo; ICAIC.

Abstract: This article aims to analyze the constant dialogues between documentary cinema and the fictional films by Cuban filmmaker Tomás Gutiérrez Alea. In order to do that, his film production was studied since the prerevolution period until the 1980s, emphasizing the film *Memorias del subdesarrollo* (1968).
Keywords: Tomás Gutiérrez Alea; documentary tone; *Memorias del subdesarrollo*; archive; ICAIC.

Résumé : Cet article a pour objectif d'analyser les dialogues constants avec le cinéma documentaire présents dans les films de fiction du cinéaste cubain Tomás Gutiérrez Alea. Pour ce faire, nous étudierons sa production cinématographique depuis ses débuts avant la Révolution jusqu'aux années 1980, en mettant l'accent sur le film *Mémoires du sous-développement* (1968).
Mots-clés : Tomás Gutierrez Alea ; ton documentaire; *Mémoires du sous-développement* ; Archives; ICAIC.

* Crítico, investigador de cine y Director de la Cinemateca de Cuba. E-mail: lcastillo@icaic.cu

Sumisión del artículo: 10 de marzo de 2019. Notificación de aceptación: 28 de mayo de 2019.

Desde que se quemó El Encanto, La Habana parece una ciudad de provincia. Pensar que antes la llamaban el París del Caribe... Al menos, así le decían los turistas y las putas. Ahora más bien parece una Tegucigalpa del Caribe. No solo porque destruyeron El Encanto, y porque hay pocas cosas buenas en las tiendas. Es por la gente también. ¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí? ¿Qué sentido tiene para mí? ¡Pero yo no soy como ellos! (Memorias del subdesarrollo, s.f.:4).

En uno de esos recorridos por las calles habaneras para observar a la gente que le rodea como una masa que no cesa de cuestionar y a la que se resiste a integrar, Sergio, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, se detiene en una céntrica esquina y evoca inmediatamente el incendio de la tienda El Encanto que ocupara el espacio donde ahora se erige el parque Fe del Valle, producto del sabotaje provocado por agentes de la CIA el 13 de abril de 1961. En el papel pasivo escogido por este intelectual pequeñoburgués de espectador privilegiado de los acontecimientos vertiginosos que conforman la nueva realidad cotidiana, opta por escrutarla inquisitivamente primero desde su telescopio: “Todo sigue igual. Aquí todo sigue igual. Así, de pronto, parece una escenografía, una ciudad de cartón...” (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 2).

La observa luego en esos paseos durante los cuales llaman su atención algunos rostros que el punto de vista subjetivo nos muestra en pantalla. Las imágenes del parque ceden su paso a las de archivo con las llamas devastadoras del edificio que, al tiempo de cerrar la primera sección del filme para dar paso a un nuevo capítulo, se insertan en un discurso cinematográfico inconcebible sin la preeminencia del documental y las diversas connotaciones adquiridas de acuerdo a las intenciones de su realizador, Tomás Gutiérrez Alea.

Trabajar con una estructura abierta que le posibilitaba suprimir, añadir, manipular tanto el material rodado como la riqueza depositada en los archivos del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y aquel cúmulo de ideas que conservaba anotadas en espera de un argumento capaz de admitirlas, fue la principal motivación hallada por Titón de la provocadora noveleta de Edmundo Desnoes.

Inicialmente los autores se pusieron de acuerdo en que, en lo fundamental, iban a

hacer una especie de documental sobre un hombre que se queda solo, y lo que el cine podría aportar a la novela era esa visión “objetiva” de la realidad para hacerla chocar con la visión subjetiva del protagonista. La fotografía, el documento directo, los pedazos de noticieros, las grabaciones de discursos, las filmaciones en la calle con cámara oculta en algunas oportunidades, eran recursos con los que contábamos y que ciertamente debíamos explotar —escribió Titón en un texto revelador—. Así fuimos desarrollando más de lo que aparece

en la novela esa línea que va mostrando la realidad “objetiva” que rodea al personaje y que poco a poco le va a ir estrechando un cerco hasta sofocarlo al final. Esa línea se alterna con la del propio personaje, y está construida básicamente con documentos, es decir, testimonios del momento. (Gutiérrez Alea, 1986: 51).

La propia secuencia que a modo de prólogo acompaña los créditos mientras la orquesta de Pello el Afrokán canta el estribillo “¿Dónde está Teresa?” y cuerpos y rostros se confunden en la vorágine del baile –más tarde será uno de los *flashback* evocados por Sergio, testigo del hecho violento que interrumpe la fiesta popular– porta ya el tono documental. Este se mantiene incluso al mostrar en detalles los últimos trámites exigidos a los pasajeros antes de partir en el avión hacia el exilio en Estados Unidos, previa a la aparición en pantalla de Sergio, que acude a despedirse de sus padres y de su esposa en el aeropuerto.

El cineasta insistió, en más de una oportunidad, en que *Memorias del subdesarrollo* hizo posible que convergieran influencias disímiles, recibidas de diversos orígenes y hasta entonces dispersas en su formación. “Ahí están el documento, el cine más espontáneo, el reportaje, la ficción y, dentro de esta, dramas realistas desarrollados convencionalmente, aunque la estructura de la película no sea convencional”, declaró en una entrevista (Évora, 1994: 38).

¿Qué habría sido de este filme capital que no solo es uno de esos ejemplos en la historia del cine de trascender a la obra original, sino que, como toda genuina obra de arte, perdura con el decursar del tiempo, sin el rol asignado al documental en el proceso experimentado por este observador pasivo de la mutante realidad?

Si revisamos la filmografía de Titón, se advierte que este fue el título en que más utilizó el documental y que prácticamente no volvió más tarde a incursionar en él, salvo en esa brevísima pieza de orfebrería que fuera *El arte del tabaco* (1974) y dos proyectos frustrados: *La batalla de Guisa* (1974) y *El camino de la mirra y el incienso* (1975).¹ Los testimonios documentales en *Hasta cierto punto* (1983) adquieren la función de punto de partida para el entramado de ficción.

La vocación realista del cine para mostrar la realidad no tal como uno la ve, sino como la imagina, terminó por convencer al joven Tomás Gutiérrez Alea de que ese era el único medio de expresión capaz de encauzar sus múltiples inquietudes artísticas. La pequeña cámara cinematográfica que el bendito azar puso a su alcance a los diecisiete años fue la caja de Pandora, la fascinante

¹ Titón asumió la dirección en fase de filmación en Yemen, nación a la que está consagrado el documental, terminado en 1978 por Constante (Rapi) Diego.

revelación de las ilimitadas posibilidades de aquel juguete con el que rodó en 1947 dos cortos.

Un año después, Titón coincide seguramente en el primer cine-club que se fundara, con Néstor Almendros, estudiante de Filosofía y Letras, quien, recién llegado a La Habana para reunirse con su padre, descubría qué era “el paraíso del cinéfilo”. Con su nuevo amigo, interesado desde siempre en la fotografía y, como él, asiduo asistente a los programas dobles en las salas comerciales, sobre todo, a las matinés dominicales, Titón, estudiante de Derecho, se interesa por filmar en 16 mm un documental sobre el Movimiento por la Paz en Cuba, pero el proyecto no se llegó a terminar. Otro tanto ocurrió con *Primero de mayo*, un reportaje acerca de la movilización popular que para festejar el Día Internacional del Trabajo convocara en 1949 el Partido Socialista Popular. Contó también entonces con el aporte de Almendros, quien asumiría junto a él la cámara en el corto de ficción silente *Una confusión cotidiana* (1950).

Las perspectivas futuras por la visión de películas italianas como *Roma, ciudad abierta* y *Umberto D*, eran más tentadoras que las ofrecidas por el puesto de abogado y, sin recoger el título universitario, Titón marcha a Roma para cursar estudios durante dos años en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Pero el movimiento neorrealista, que sedujera también a su coterráneo Julio García Espinosa, al santafecino Fernando Birri, al colombiano Gabriel García Márquez o al dominicano Óscar Torres, ya había atravesado la etapa de esplendor. Al aprendizaje en la calle durante su periplo en Europa, Titón le atribuye mayor importancia en su formación que al “barniz académico” proporcionado por esta escuela de cine.

Tres años sin encontrar trabajo, y tras su regreso a Cuba, Titón comienza como proyeccionista y administrador y, de inmediato, asume el cargo de director técnico en *Cine-Revista*, una pequeña empresa publicitaria liderada por el productor mexicano Manuel Barbachano Ponce (1924-1994). Diez minutos semanales, en blanco y negro, con cinco o seis anuncios comerciales intercalados de 20 segundos y en colores, que incluía uno o dos pequeños documentales o reportajes y seis o siete chistes escenificados, significaron para el novel realizador las primeras experiencias en el trabajo con los actores y la utilización del humor, que tan útiles le resultarían poco tiempo después. La producción de documentales y reportajes para *Cine-Revista*, según reconociera el propio Titón, le permitió además descubrir la propia realidad cubana con la que debía mantenerse en estrecho contacto. A ese equipo, logró incorporar al narrador Onelio Jorge Cardoso (1914-1986), con quien escribiera más tarde el guion de *Cumbite* (1964), y como utilero nada menos que a Jorge Herrera (1930-1981),

fotógrafo de *Esta tierra nuestra* (1959) y de tantas ulteriores obras importantes del cine cubano.

Sin abandonar los planes de filmar en grande, Gutiérrez Alea, que figuraba entre los miembros de la Sección de Cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, acogió con calidez la idea de reunir dinero para rodar un corto en 16 mm: *El Mégano* (1954). El proyecto presentado por Julio García Espinosa, que se encargó de la dirección y donde colaboró Titón, también coautor del guion, se impuso por su viabilidad. Todos participaron con entusiasmo en la aventura de filmar la rutinaria jornada cotidiana de un grupo de carboneros en la región cenagosa que le da título, en el sur de la provincia de La Habana. Considerado indistintamente como un documental por el afán de describir con la mayor autenticidad posible la vida miserable de esos hombres y mujeres o como un medimetro de ficción por reconstruir con su lenguaje las historias narradas por ellos, *El Mégano* devino precursor del cine cubano revolucionario. Deslindar dónde termina la realidad y comienza la ficción es complicado por el riguroso reflejo del arduo proceso de extracción de la madera con el agua hasta el pecho y las escasísimas frases de los campesinos. Juan Blanco, que improvisara al piano las partituras para acompañar un ciclo de cine silente programado por el cine-club de Nuestro Tiempo, se encargó de la música, labor que desempeñaría más tarde en *Esta tierra nuestra* (1959) y en *Las doce sillas* (1962).

Con el triunfo de la Revolución, el binomio García Espinosa-Gutiérrez Alea se integra de inmediato a la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. En los primeros meses de 1959, en la zona de Mayarí, Titón realiza el primer documental programado: *Esta tierra nuestra*, con un guion coescrito con Julio. El bisoño director recurrió a los recursos de la ficción para reproducir en todo su dramatismo el desalojo de una familia campesina y el derribo de su bohío; la ocupación nocturna de la tierra improductiva de un latifundista para asentar un rancho; el ametrallamiento desde una avioneta; la emboscada de los rebeldes a los “casquitos” del ejército batistiano – preludeo del cuento *Rebeldes* de *Historias de la Revolución* (1960) – y su entrada victoriosa al poblado. Lejano aún del incontrolable arrebato visual que impusiera, cámara en mano, a la fotografía de *Lucía* (1968) o *La primera carga al machete* (1969), Jorge Herrera mantuvo el estatismo durante casi los veinte minutos del filme. Como asistente de dirección figuraba otro talento en ciernes del cine cubano: Manuel Octavio Gómez (1934-1988), que repetiría estas funciones en el primer largometraje de Gutiérrez Alea.

El vigor de las imágenes para al seguir el avatar de la familia condenada a vagar por los caminos con sus bultos, acercarse a los idénticos destinos de

innumerables guajiros, está lastrado por la innecesaria narración llena de frases altisonantes y ampulosas, aunque a tono con el marcado propósito didáctico. El texto subraya constantemente los contrastes entre el pasado reciente y el futuro promisorio ante la promulgación de la Ley de Reforma Agraria.

Sin haber concluido *Esta tierra nuestra*, Tomás Gutiérrez Alea se había sumado al núcleo fundacional encabezado por Alfredo Guevara, que crearía el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Apenas a tres meses del triunfo, con un organismo sin precedentes como el ICAIC, el nuevo Gobierno Revolucionario promovía la primera ley en el terreno cultural.²

Recordar *Paisà* (1946), aquel fresco rodado en el apogeo neorrealista en el que a través de seis episodios situados cada uno en una región característica, Roberto Rossellini daba su visión de la convulsa situación de Italia a fines de la II Guerra Mundial, incentivó a Tomás Gutiérrez Alea. Inexperto aún para asumir la responsabilidad de un largometraje, Titón decidió emprender el proyecto menos riesgoso de integrar cinco historias que abordaran distintos aspectos de la lucha insurreccional que condujo a la caída de la tiranía. Contar en el equipo con el experimentado fotógrafo italiano Otello Martelli (1903-2000), el mismo que siguiera a Rossellini desde Sicilia al delta del Po en su afán por documentar la realidad inmediata, terminó por estimular a Titón a filmar sus *Historias de la Revolución*, con el ánimo de que le ayudara a capturar la textura propia de los filmes neorrealistas. Martelli, ya más académico, no consiguió esa fotografía contrastada, dura y dramática a la que aspiraba Titón en las dos primeras historias: *El herido* (sobre la lucha clandestina en la ciudad) y *Rebeldes* (en torno a los combates en la Sierra Maestra); el uso de actores no profesionales en este segundo episodio puede acercarse a los preceptos del neorrealismo, aunque no a su propuesta estética, y al documental.

En el tercero, *Santa Clara* –con fotografía del mexicano Sergio Véjar, antiguo colaborador de Buñuel– la minuciosa reconstrucción sin gran despliegue de medios por mucho que lo aparente del descarrilamiento del tren blindado que marcara el viraje decisivo en la ofensiva final contra la dictadura, resulta tan rigurosa que, por momentos, uno imagina que asiste a tomas documentales captadas por algún camarógrafo presente en los acontecimientos narrados.³

Compartir con Rossellini en alguna medida la perenne idea de desdramatizar y desmitificar todo lo que se hace en el cine, condujo quizás a Titón a

² Según su crédito final, *Esta tierra nuestra*, era el primer título de una serie titulada *La Revolución en marcha* producido, como también el segundo, *La vivienda*, de Julio García Espinosa, por la Dirección Nacional de Cultura del Ejército Rebelde. El primer documental producido por el ICAIC sería *Sexto aniversario*, realizado por García Espinosa en julio de 1959.

³ Los dos restantes historias: *Un día de trabajo* y *Los novios*, fueron dirigidas por el español José Miguel (Jomí) García Ascot; ambas, junto a *Año nuevo*, realizada por el cubano Jorge Fraga, integrarían luego el largometraje *Cuba 58* (1962), con fotografía de Otello Martelli.

concebir este tercer episodio casi como un tributo al estilo de *Paisà*. Un letrero: “Santa Clara, 28 de diciembre de 1958” y la voz de un narrador: “La Revolución se ha extendido desde Oriente. Los rebeldes han bajado de la Sierra al llano y la lucha de guerrillas se ha convertido en las últimas semanas en guerra de posiciones”, sobre tomas nocturnas de la ciudad, ubican temporal y geográficamente una historia en la que los personajes sostienen escasísimos diálogos. Después de los 15 minutos que duran en pantalla los enfrentamientos entre los rebeldes, con la ayuda de la población, y los soldados de la dictadura, tras otro texto del narrador, se retoma la trama de ficción insertada, de extrema simplicidad, en torno a un combatiente que como miembro de la columna invasora arriba a su ciudad natal en busca de una novia que allí dejara; el reencuentro de ambos se produce en circunstancias marcadas por la tragedia, en pleno jolgorio por la victoria, ella descubre en un jeep que él se ha convertido en otra víctima de la lucha armada.

Ante la imposibilidad de reproducir los sucesos del asalto al Palacio Presidencial que anteceden a la historia de ficción de *El herido*, por la complejidad y el costo que implicaban, Titón prefirió apelar al material de los noticieros para ubicar contextualmente a los personajes:

Estaba muy lejos de imaginar entonces que ese recurso –la mezcla del documento y la ficción– acabaría convirtiéndose en uno de los rasgos no solo de *mi* estilo personal, sino de toda nuestra incipiente dramaturgia. Les confieso que ese recurso para mí, ofrece posibilidades inagotables. Lo utilicé al máximo en *Memorias del subdesarrollo*, donde las ficciones más elaboradas coexisten con todo tipo de estímulos –estímulos sonoros y visuales que provienen de fuentes documentales y bibliográficas, lo integré al tema mismo de la película en *Hasta cierto punto* y traté de analizarlo, desde una perspectiva teórica, en *Dialéctica del espectador*”. (Gutiérrez Alea, 1995: 7).

No se había estrenado todavía *Historias de la Revolución* y ya Tomás Gutiérrez Alea dirigía, con el auspicio del Ministerio de Obras Públicas, el documental *Asamblea General* (1960). Las primeras imágenes muestran los últimos preparativos en la Plaza de la Revolución poco antes de la llegada del pueblo y de los campesinos a la concentración con banderas y pancartas con la consigna: ¡Patria o Muerte!, pronunciada meses antes en el entierro de las víctimas del sabotaje al barco belga La Coubre. Los rostros de Roa, Raúl, Dorticós, el Che... se funden con las expresiones de los asistentes a esa denominada Asamblea General Nacional del pueblo de Cuba el 2 de septiembre de 1960, donde se aprobaría la Primera Declaración de La Habana. Fragmentos de ese discurso pronunciado por Fidel para denunciar la reunión efectuada en Costa Rica por los dignatarios de la OEA sirven de contrapunto a las imágenes de archivo que muestran este controvertido cónclave.

Titón prescinde por completo de la narración y deja que las propias palabras del líder de la Revolución –casi todo el tiempo en *off*– ofrezcan la información requerida para la ubicación temporal; prefiere el cineasta hurgar en las reacciones de la gente de pueblo de distintas generaciones y extracción social. En la edición de Ángel López, se alternan planos generales de la concurrida plaza y panorámicas desde la tribuna con primeros y primerísimos planos a partir del material filmado por seis camarógrafos: Néstor Almendros, Jorge Haydú, Luis Marzoa, Arturo Agramonte, Gustavo Maynulet y, al frente en los créditos, un nombre con el que Titón habría de contar para sus cuatro largometrajes de ficción posteriores: Ramón F. Suárez.

El siguiente título en la trayectoria del realizador está marcado por la multiplicidad de acciones desencadenadas contra la Isla desde los primeros meses del tercer año de la Revolución, *¡Muerte al invasor!* (1961), como se precisa en el propio filme, es un reportaje especial del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba.⁴

En calidad de corresponsal de guerra, Titón se incorporó al equipo del documentalista Santiago Álvarez y, cámara y fusil en ristre, marcharon a Playa Girón para filmar juntos con los fotógrafos Pablo Martínez y Julio Simoneau los pormenores del desembarco. Durante 15 minutos, el documental sintetiza cronológicamente los hechos que precedieron a la invasión de los 1500 mercenarios en la Bahía de Cochinos: los bombardeos a los Aeropuertos de Santiago de Cuba y San Antonio de los Baños; la despedida de duelo en La Habana de las víctimas; el arribo al lugar de las fuerzas del Ejército Rebelde y de las Milicias Nacionales Revolucionarias; la presencia de Fidel, y el fragor del combate que culminara en la primera derrota del imperialismo en América. A Titón no le bastó haber arriesgado su vida en la filmación de ese inapreciable pietaje documental y se hizo cargo, además, junto a Jorge Fraga, de su edición.

Tras el divertimento que representa en su haber *Las doce sillas* (1962) para exorcizarse del grado de responsabilidad asumido con *Historias de la Revolución*, primer título de ficción estrenado por el naciente ICAIC, Titón decidió retomar la literatura, en este caso la caribeña, al conocer una adaptación escrita por Onelio Jorge Cardoso de la novela *Gobernadores del rocío*, de Jacques Roumain (1907-1944). Esta suerte de Romeo y Julieta, acechados por familias antagónicas en una aldea haitiana, era un pretexto para aproximarse al universo de la cultura de ese país que siempre había ejercido una peculiar fascinación en el cineasta, quien lamentara luego no haber podido despejar al guion del peso literario.

⁴ Corresponde a la edición No. 47 del *Noticiero ICAIC*.

Una sola secuencia de *Cumbite*, la de la ceremonia religiosa nocturna, sin embargo, sirve para evidenciar la importancia concedida al documental. Con el propósito de lograr la mayor autenticidad posible, no solamente en la manera de hablar de los haitianos, interpretados por actores en su mayoría no profesionales, el realizador se regodea en todos los rituales, desde la irrupción del chivo con velas en los cuernos o la escritura de signos sobre la tierra, hasta el sacrificio del animal a los dioses. La cámara operada por José López, de acuerdo a la concepción del fotógrafo Ramón F. Suárez, se integra como un personaje más para indicar aquellos detalles que podrían perderse con una actitud contemplativa. Solo cuando en el delirio de los cantos uno de los viejos “babalaos” pregunta: “¿Dónde está ese negro que viene de Cuba?”, nos percatamos de que estamos ante una película de ficción, en la que se insertara un documental de 10 minutos, a juzgar por la extensa duración de esta secuencia. Titón seguramente quiso preservar su riqueza folklórica y no sacrificarla en la mesa de edición de Mario González.⁵

¿Hasta qué punto fue el aporte de Tomás Gutiérrez Alea en la dramaturgia de un filme como *De cierta manera* (1974), realizado por la documentalista Sara Gómez (1943-1974), que compartiera con Titón la pasión por el género y hasta apareciera fugazmente entre el público en la secuencia de la Mesa Redonda en *Memorias del subdesarrollo...?* ¿Fue durante la investigación previa al asesoramiento de Sergio Giral en el largometraje *El otro Francisco* (1974), curiosa versión de un texto literario que tropezó felizmente Titón con aquel párrafo de Moreno Fragnals, desencadenante de su genio para gestar una obra maestra como *La última cena...?*

En el período extendido desde mediados de 1972, cuando estrena *Una pelea cubana contra los demonios*, hasta 1976, año en que comienza a filmar ese título descomunal del cine iberoamericano que es *La última cena*, Gutiérrez Alea se consagró a esas labores de asesoramiento dramático; dirigió en fase de filmación el documental *La batalla de Guisa* (1974), a partir de testimonios sobre la toma de ese poblado por el Ejército Rebelde —que permanece inconcluso— y *El camino de la mirra y el incienso*, en torno a los éxitos alcanzados hasta entonces por la revolución yemenita.

⁵ Mario González (1908-1998), aunque nacido en Cuba, fue uno de los editores más prestigiosos de la Época de Oro del cine mexicano, en la cual editó más de cincuenta títulos, dirigidos, entre otros, por Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes, Chano Urueta, Julio Bracho o Tito Davison. Incluye en su filmografía: *Sandra, la mujer de fuego* (1952), de Juan Orol; *Más fuerte que el amor* (1953), de Tulio Demicheli y, ya dentro del ICAIC, de los primeros cuatro largometrajes realizados por Tomás Gutiérrez Alea: *Historias de la Revolución* (1959), junto a Carlos Menéndez; *Las doce sillas* (1962); *Cumbite* (1964) y *La muerte de un burócrata* (1966), entre otros importantes títulos. Obtuvo el premio Ariel de la Academia mexicana por *Medianoche* (1949), de Tito Davison.

En 1974 el cine documental cubano se enriqueció con una verdadera joyita: *El arte del tabaco*, una sinfonía de manos de tabaqueros en las diversas fases de esa faena artesanal que dura exactamente el tiempo del danzón *Liceo del Pilar*, de Rodrigo Prats. Las hermosas litografías que adornan los envases de marcas afamadas en todo el mundo son acordes en la partitura; no se precisa nada más, solo las diestras manos, surcadas de arrugas por la impronta de los años, que tornan posible el milagroso producto final.

Pero mucho antes de que Titón rindiera culto a la fabricación del tabaco al otorgarle rango de obra artística, o *De cierta manera* impactara con la imbricación de sus imágenes documentales en aquel debate entre dos formas diametralmente opuestas de enfrentarse a la nueva sociedad, en franco rechazo a prejuicios raciales y al marginalismo, ya Sergio – en *Memorias del Subdesarrollo*– se cuestionaba a sí mismo en las calles y su voz se escuchaba en medio de “caras tristes, agobiadas, cansadas, infelices”, según describe el propio Titón: “¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí? ¿Qué sentido tiene para mí? ¡Pero yo no soy como ellos!”.

Cuando el rostro del personaje principal se congela en una expresión enigmática que cierra la primera sección del filme, marca la transición hacia un nuevo capítulo de *Memorias del subdesarrollo*, el dedicado a Pablo, el amigo descontento con la situación imperante, decidido a marchar pronto al exilio. Sergio se abstrae de la verborrea de Pablo y del mecánico e irrumpe en la banda sonora el recurrente monólogo interior: “Dicen que lo único que no aguanta el cubano es pasar hambre... ¡Con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles!” Las cifras estadísticas sobre la mortalidad infantil en Latinoamérica como consecuencia de la desnutrición, enumeradas por su voz en *off*, son ilustradas por medio de fotografías en otro retazo documental.

El cartel “La verdad del grupo está en el asesino”, sirve de signo de puntuación entre “Pablo” y “Noemí”. El documental asume un rol más preponderante, desvelador de contradicciones y falsificaciones, para alcanzar lo que el crítico Jorge Ruffinelli definiera como “una disección sin concesiones del presente histórico y de su pasado inmediato”. (Ruffinelli, 1996: 8). La lectura por Sergio de textos extraídos del libro *Moral burguesa y revolución* de León Rozitchner, es interrumpida por los testimonios de los testigos en la causa seguida contra varios mercenarios vinculados a los crímenes cometidos en Cuba por la tiranía batistiana, entre ellos el tristemente célebre torturador Ramón Calviño, capturado junto a numerosos miembros de la Brigada 2506 en las arenas de Girón, de cuyas declaraciones se ofrecen fragmentos que muestran su catadura moral.

El dinámico montaje de Nelson Rodríguez, en su primera colaboración con Titón, utiliza fotografías, imágenes de archivo procedentes de descartes del documental *¡Muerte al invasor!* y de bailes de sociedad, represión a manifestantes o ceremonias oficiales de Batista extraídas de noticieros producidos antes de 1959. Nelson recuerda que en el guion original solo existían los textos y algunas sugerencias para las imágenes que después debía ingeniarse para localizar y editar. El realizador siempre se enorgulleció de que en lo relativo a procedimientos narrativos, en ese equilibrio interactivo logrado en la combinación de los lenguajes documental y de ficción, enfrentados dialécticamente, estriba lo más interesante de *Memorias del subdesarrollo*.

A diferencia de *Cumbite* con la prolongada secuencia de los ritos folklóricos que detenía la acción, en *Memorias...* cada segmento documental es un punto de giro que añade su propia carga emocional y, a juicio del estudioso John Mraz (1995: 39), “impulsa el desarrollo de la historia”. Al describir con su ironía característica la fauna de la piscina del Hotel Riviera donde acude Sergio: “La mayoría de la gente es exhibicionista. En general me dan la impresión de animales indefensos...”, el cineasta no puede evitar tampoco la mirada documental. Esta vez pone especial énfasis en lo que ocurre muy distante de ese hotel paradisíaco, en el extremo oriental de la Isla, e intercala escenas captadas por camarógrafos del ICAIC de provocaciones y violaciones por parte de militares y contrarrevolucionarios asilados en la Base Naval de Guantánamo. Este noticiero anticipa un nuevo capítulo en el derrotero de Sergio: “Elena”, la joven seducida y abandonada, con quien asiste a aquella proyección de los planos de contenido erótico cortados por la comisión revisadora de películas por “atentar contra la moral y las buenas costumbres”. Pero reproduzcamos el diálogo entre el anfitrión, el propio Tomás Gutiérrez Alea, en esta nada casual intervención que obedece a una auténtica declaración de principios (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 12):

- SERGIO: ¿Qué vas a hacer con todo eso?
- TOMÁS G. ALEA: Pensamos meterlo en una película.
- SERGIO: ¿En una película?
- TOMÁS G. ALEA: Sí, en una película, que sea como un *collage*, en la que se puede meter de todo.
- SERGIO: Pero, tendrá que tener un sentido...
- TOMÁS G. ALEA: Ya irá saliendo... Tú verás...
- SERGIO: ¿La dejarán pasar?

TOMÁS G. ALEA: Sí.

En este *collage* al que asistimos, el monólogo interior que marca el punto de vista de Sergio, integrado por textos diversos o las propias reflexiones del personaje posee tanta fuerza como las imágenes documentales que lo ilustran en yuxtaposición o contraste, procedan de archivo o filmadas con cámara oculta en aras de la veracidad. Es en las secuencias documentales o semidocumentales, sean de carácter evocativo, informativo, contextualizador o contrapuntístico en las que “Sergio y el público se enfrentan con el ‘otro’ dialéctico, el mundo de la historia”, como enfatiza Mraz en su estimable análisis de *Memorias del subdesarrollo* (Mraz, 1995: 44). Reconoce que Alea:

no presenta la perspectiva ficticia de Sergio como falsa y la del documental como verdadera. Nada sería menos dialéctico. Para el director, ambas son ‘aproximaciones a la realidad’, y la verdad se encuentra en la confrontación de las perspectivas, en las contradicciones mutuas que llevan a una comprensión más profunda y más crítica del contexto histórico en que uno se encuentra. (Mraz, 1995: 44).

El antológico apéndice de *Dialéctica del espectador* y en otros textos en los que retomó *Memorias...* al cabo del tiempo, sin olvidar numerosas entrevistas, Titón insistió una y otra vez en que la inclusión de imágenes documentales le permitió “ampliar considerablemente el ámbito de relaciones en que transcurren los sucesivos momentos del protagonista” (Gutiérrez Alea, 1983: 102); a algunas les otorga la condición de reflejo de su estado anímico, de su pensamiento o de su conciencia. Al seleccionar esos materiales de disímil procedencia –revistas, diarios, noticieros–, insertados de modo tal que “aparentemente no tiene que ver con el desarrollo dramático o narrativo que allí se plantea” (Gutiérrez Alea, 1983: 103), el cineasta precisa la imposibilidad de entenderlos de forma aislada, “sino en relación estrecha con el resto de la obra, el contexto en que se hallan reubicados”. (Gutiérrez Alea, 1983: 103).

Uno de esos espacios significativos en que se mueve físicamente Sergio, corresponde a la mesa redonda “Literatura y Subdesarrollo” en la que intervienen René Depestre, Gianni Toti, David Viñas y el propio Edmundo Desnoes y que, apenas eran unos apuntes en el guion, al margen del debate teórico que sostienen en torno a la cultura en un país subdesarrollado, la visión de los latinoamericanos por el estilo de vida norteamericano o las contradicciones fundamentales de nuestra época, existe quien ha pretendido ver en el dependiente negro que trae agua a los ponentes –blancos en su mayoría– un comentario irónico acerca de la persistencia de estructuras racistas en plena Revolución. (Mraz, 1995: 45).

La nota sarcástica del propio Titón sobre Desnoes en boca de Sergio no podía faltar en medio de esta secuencia documental: “Y tú, ¿qué haces allá arriba, con ese tabaco? Debes sentirte muy importante porque aquí no tienes mucha competencia. Fuera de Cuba no serías nadie... aquí, en cambio, ya estás situado. ¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes”. (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 22).

La cimentación dramática concedida al documental en *Memorias del subdesarrollo* alcanza su clímax en la secuencia final, cuya solución fue hallada en la mesa de edición a través de las imágenes filmadas originalmente con destino a un reportaje sobre un desfile militar. Un cartel señala: “22 de octubre, 1962 – Habla Kennedy” y, a continuación un fragmento de sus declaraciones sobre la preparación en Cuba de los “cohetes ofensivos” que originara la denominada Crisis de los misiles.

“¿Y si ahora empezara todo? De nada me sirve protestar. Moriré igual que los demás. Esta Isla es una trampa. Somos muy pequeños, demasiado pobres. Es una dignidad muy cara. No quiero pensar. No quiero saber nada. Nada...” (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 33)., comenta Sergio en las últimas palabras de su monólogo, a las que sobrevienen en otro momento clave de apoteosis del documental, las de la comparecencia televisiva durante la cual Fidel expresara el terminante rechazo a toda intención de inspección de la Isla y la postura asumida ante las amenazas del gobierno norteamericano. Nelson Rodríguez recuerda la inconformidad de Titón al preferir que la cámara se moviera en largos planos secuencias y la solución práctica y creativa para transmitir la sensación de encierro y caos de un hombre que no entiende nada de lo que ocurre. Los planos de Sergio, agobiado por la incertidumbre entre las paredes de su apartamento, fueron cortados abruptamente por los de la cámara que al amanecer avanza entre soldados y tanques, tomados de material de archivo sobre la Crisis de Octubre.

Esa constante interpolación de fragmentos documentales yuxtapuestos en una narración, para presentar una imagen más rica de la realidad a la que se acerca, convirtió a *Memorias del subdesarrollo*, además, en una película brújula, faro, que, por fortuna, no ha envejecido en lo absoluto, todo lo contrario. El crítico brasileño Paulo Antonio Paranaguá concluye en que el filme impuso la suprema libertad de la heterogeneidad. Fue el inicio de una extendida tendencia que legó al cine cubano algunas obras de una u otra significación como *De cierta manera* y *El otro Francisco*.

El propio Gutiérrez Alea calificó *Hasta cierto punto* (1983) como un “re-cuento de experiencias” al integrar, por contraste, el reportaje testimonial a los obreros portuarios en activo contrapunto que incide sobre el argumento de

ficción, portador de una “reflexión sobre el cine, sobre su alcance como instrumento para transformar la realidad”. (Saruský, 1998: 51). En el curso de la investigación que acomete en el puerto de La Habana con destino a un largometraje en preparación acerca del tan recurrente tema del machismo como rezago del pasado, y en mitad de la cual afloran problemas más complejos planteados en las asambleas, un guionista entra en contradicción con los presupuestos simplistas del realizador, al tiempo que se involucra sentimentalmente con una combativa trabajadora, madre soltera. Titón siempre estuvo consciente de que la mayor dificultad estribaba en la relación entre el documental en su función de condicionar y modificar la trama.

Los escasos 70 minutos incluyen –en textura de vídeo– una decena de testimonios directos a los obreros que reorientaron las intenciones de Titón al adentrarse con un gran espíritu de aventura, como sus propios personajes, en los meandros implicados por este procedimiento al extremo de que de uno de ellos salió el feliz hallazgo del título definitivo del filme, abierto como su propio final, concebido inicialmente con el de *Laberinto*: “Esa igualdad del hombre y la mujer es lo correcto, ¡eh!... pero, *hasta cierto punto*”. (Hasta cierto punto, s.f.: 1). El cineasta siempre fue consecuente con el enorme riesgo que significaba esta operación exploradora del terreno, propósito fundamental de las entrevistas. No faltaron ocasiones en las que pareció que todo el andamiaje dramático previsto junto a sus colaboradores Juan Carlos Tabío y Serafín Quiñones, se desmembraría para provocar el estallido en pedazos de la estructura.

Hay que mantener la tensión en todo momento y estar dispuesto a llevar a cabo los cambios más radicales e imprevistos. –declaró Alea en una entrevista–. Fue una experiencia excitante; pienso que vale la pena seguir por ese camino porque me parece que hay una línea de trabajo muy rica y no suficientemente explorada. (Rivero, 1985: 29-30).

Esta experiencia interactiva estuvo llena de descubrimientos inesperados, compartidos con Sara Gómez en *De cierta manera*: la integración de auténticos estibadores a actores profesionales en secuencias como la del bar en el puerto, donde los diálogos entre Óscar, el guionista; Arturo, el realizador; y los tres obreros (Moré, Pedro y Fernando) adquieren una enorme frescura y espontaneidad, fruto de la improvisación. Debe haber resultado muy ardua la tarea de desbrozar las numerosas horas de entrevistas obtenidas en ese escudriñamiento de la realidad, para comprender sus entresijos en aras de una precisa selección de los fragmentos, tanto de los testimonios de los obreros interrogados, como de sus intervenciones filmadas en las reuniones mensuales de producción.

La resistencia del personaje del guionista, procedente de la intelectualidad revolucionaria, pero dispuesto a cambiar, a una actitud meramente contemplativa se opone a la del Sergio de *Memorias...* Análoga postura en el espectador aspiró Tomás Gutiérrez Alea en todas sus películas: estimularlo a pensar después de la proyección, del modo que los planteamientos de los obreros portuarios incidieron dialécticamente en el resultado final de *Hasta cierto punto* una obra que no por gusto suscitara comparaciones con *Memorias del subdesarrollo*.

Desde *Historias de la Revolución* se manifiesta esa voluntad de unir dos líneas nada aisladas, aun cuando el cineasta explorara con idéntica maestría la ficción en estado puro, la persistencia de su mirada documental siempre constituyó motivo de inquietud para alguien que intentara definirla en estos términos:

¿Se trata acaso de una obsesión vanguardista –o, como se diría en inglés, “modernista”– sobre la “pureza” del lenguaje? En parte, sí: yo creo que no puede haber lenguaje renovador y movilizador que no sea, al mismo tiempo, “impuro”, capaz de hacer coexistir los distintos niveles de la razón y la emoción, del sueño y la realidad. Pero sé que ahí se oculta algo más que un impulso iconoclasta, que esa obsesión está marcada por una búsqueda más profunda: la del desarrollo de la conciencia, la del reto de la autenticidad. Pueden decir, si lo prefieren, que esa obsesión forma parte de nuestro esfuerzo sistemático por “descolonizar las pantallas”. (Gutiérrez Alea, 1995: 7).

Referencias bibliográficas

- Évora, J. (1994). *Tomás Gutiérrez Alea*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Gutiérrez Alea, T. (1983). *Dialéctica del espectador*. México: Federación Editorial Mexicana.
- Gutiérrez Alea, T. (1986). Memorias en borrador. *Arcadia va al cine*, (13).
- Gutiérrez Alea, T. (1995). Otro cine, otro mundo, otra sociedad. *La Gaceta de Cuba*, (6).
- Hasta cierto punto, lista de diálogos*. Ejemplar mimeografiado, Cinemateca de Cuba (s.f.)
- Memorias del subdesarrollo, lista de diálogos*. Ejemplar mimeografiado, Cinemateca de Cuba (s.f.).

Mraz, J. (1995). Memorias del subdesarrollo: Conciencia burguesa, contexto revolucionario. *Nitrato de Plata*, (20).

Rivero, A. (1985). Titón: Un cine de ideas. *Revolución y Cultura*: 29-30.

Ruffinelli, J. (1996). Doce miradas (y media mirada más) al cine de Tomás Gutiérrez Alea. *Casa de las Américas*, (203).

Sarusky, J. (1998). Memorias de Titón. Primera toma. *Revolución y Cultura*, (3).

Filmografía

Cumbite (1964), de Tomás Gutiérrez Alea.

De cierta manera (1974), de Sara Gómez.

El arte del tabaco (1974), de Tomás Gutiérrez Alea.

El camino de la mirra y el incienso (1975), de Constante Diego y Tomás Gutiérrez Alea.

El otro Francisco (1974), de Sérgio Giral.

Hasta Cierta Punto (1983), de Tomás Gutiérrez Alea.

Historias de la Revolución (1960), de Tomás Gutiérrez Alea.

La Batalla de Guisa (1974), de Tomás Gutiérrez Alea.

Las doce sillas (1962), de Tomás Gutiérrez Alea.

La última cena (1976), de Tomás Gutiérrez Alea.

Memorias del subdesarrollo (1968), de Tomás Gutiérrez Alea.

¡Muerte al invasor! (1961), de Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea.

Paisà (1946), de Roberto Rossellini.

Una confusión cotidiana (1950), de Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea.

Esse obscuro objeto incômodo: o “cinema direto” nas reflexões cubanas (e latino-americanas) sobre o documentário

Fabián Núñez*

Resumo: O presente artigo visa tecer reflexões sobre como o cinema não ficcional foi pensado em Cuba nos anos 1960 e 1970, em especial, o debate em torno do “cinema direto”. Assim, a partir da análise do pensamento em Cuba sobre o documentário, visamos refletir sobre a sua função na construção de um discurso formativo de uma identidade da cinematografia cubana revolucionária.

Palavras-chave: cinema direto; cinema cubano; Nuevo Cine Latinoamericano.

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo observar el modo en el que fue concebido el cine no ficcional en Cuba durante los años 1960 y 1970. El artículo se interesa, en especial, por el debate en torno al “cine directo”. Así, a partir del análisis del pensamiento sobre el documental en Cuba, pretendemos reflexionar sobre su papel en la construcción de un discurso conformador de una identidad de la cinematografía cubana revolucionaria.

Palabras clave: cine directo; cine cubano; Nuevo Cine Latinoamericano.

Abstract: This article aims to weave reflections on how non-fiction cinema was conceived in Cuba in the 1960s and 1970s, in particular, the debate around the "direct cinema". Thus, from the analysis of the Cuban documentary conception I aim to reflect on its role in the construction of a formative speech about the identity of the revolutionary Cuban cinematography.

Keywords: direct cinema; Cuban cinema; New Latin American Cinema.

Résumé : Cet article a pour objectif de réfléchir à la manière dont le cinéma de non-fiction a été conçu à Cuba dans les années 1960 et 1970, notamment en débattant du “cinéma direct”. Ainsi, sur la base de l’analyse de la pensée cubaine sur le documentaire, notre objectif est de réfléchir à son rôle dans la construction d’un discours formateur d’une identité de la cinématographie révolutionnaire cubaine.

Mots-clés : cinéma direct ; cinéma cubain ; Nouveau Cinéma Latino-Américain.

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social – IACS, Departamento de Cinema e Vídeo. 24210-590, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: fabnunez@gmail.com

Submissão do artigo: 08 de março de 2019. Notificação de aceitação: 20 de maio de 2019.

Introdução

Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é *transformá-lo*.

Karl Marx

Teses sobre Feuerbach

Podes dizer-me, por favor, que caminho devo seguir para sair daqui?

Isso depende muito de para onde queres ir – respondeu o gato.

Lewis Carroll

Alice no País das Maravilhas

O cinema não ficcional, em suas várias vertentes (reportagens, institucionais, didáticos, científicos e documentários), forma a maior parte da produção do *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC) durante os anos 1960 e 1970. Ao lado dessa produção fílmica, existe uma produção teórica sobre o documentário no mesmo volume em Cuba, nesse período? Ao folhearmos as páginas da revista *Cine Cubano*, publicação oficial do ICAIC, podemos encontrar vários artigos sobre essa produção. No entanto, é possível afirmar que há uma reflexão teórica sistematizada sobre o cinema não ficcional em Cuba? O documentário é, do ponto de vista teórico, uma verdadeira questão para os cineastas cubanos no período de formação e consolidação do ICAIC?

A crítica e a historiografia frisam o quão permeável é o ficcional e o documental nos filmes cubanos. Aliás, uma característica que não é apenas da cinematografia cubana, mas do cinema moderno em geral. No caso cubano, como a produção de documentários foi a ênfase do ICAIC em seus primeiros anos; esse gênero cinematográfico tornou-se uma verdadeira escola para os profissionais ingressantes no órgão, tornando-se assim ao longo dos anos praticamente um “certo “plano de carreira” dentro do Instituto”, como sublinha Villaça (2010: 240). Assim, o longa-metragem de ficção era encarado como o final de um processo de formação profissional, como o término de um período de aprendizagem técnica e artística, no qual também se leva em conta o maior orçamento destinado a esse tipo de produção (por isso, também os longas-metragens de ficção eram produzidos em menor quantidade no ICAIC). Como analisa Villaça, esse cenário criou um ambiente de diferenças no seio do Instituto, entre cineastas “mais velhos” e “mais jovens” e entre os contemplados a realizar filmes de ficção e os destinados a realizar filmes documentais – até alcançarem a oportunidade de realizar ficção. Portanto, frente a essas exigências internas do ICAIC, a linha entre o documental e o ficcional terminou por ser tênue, pois

se tornou um modo de documentaristas realizarem ficção ainda que inserida em um filme documental. Assim, esse trânsito entre a ficção e a não ficção era um modo dos profissionais novatos já experimentarem o gênero antes mesmo de serem contemplados com a oportunidade de rodar um filme ficcional. Por outro lado, devido ao documentário ter sido uma verdadeira escola no ICAIC, os cineastas quando ao realizarem suas ficções mantêm de certa forma um teor não ficcional em muitas sequências de seus filmes. Para entender esse fenômeno também não podemos deixar de lembrar a exigência cobrada aos cineastas cubanos do compromisso revolucionário, o que significa que os filmes (a obra de arte) deveriam ter uma função social na construção do socialismo no país e, portanto, não poderiam ser encaradas apenas como a expressão de veleidades pessoais. Por isso, podemos dizer que há uma exigência “do real” inerente à cinematografia cubana revolucionária. É de certa forma por esse viés que podemos interpretar a leitura historiográfica do cinema cubano após a Revolução de 1959, que em busca de uma identidade própria encontrou inicialmente a sua singularidade no documentário, após o fracasso dos primeiros longas ficcionais do ICAIC na primeira metade da década de 1960, sob o influxo do neorrealismo italiano e das coproduções internacionais, em especial, com os países socialistas.¹ A fama e a glória do cinejornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e da figura de seu diretor geral, Santiago Álvarez, se deve em parte a isso (pois, não estamos negando o valor estético das obras). Dito de outro modo, há uma leitura da história do cinema do ICAIC² na qual a singularidade do cinema cubano revolucionário surge inicialmente no âmbito documental, a partir principalmente das produções de Santiago Álvarez – como *El bárbaro del ritmo* (1963), *Ciclón* (1963), *Now* (1965), *Cerro Pelado* (1966) e *Hanoi, martes 13* (1967) –, para alcançar o seu período áureo no final dos anos 1960, sob o ensejo das comemorações do centenário do início das guerras de independência de Cuba, em filmes de longa-metragem tanto ficcionais quanto documentais, como *Lucía* (1968), *La primera carga al machete* (1969), *La odisea del general José* (1968), *Hombres de mal tiempo* (1968), *Aventuras de Juan Quinquín* (1967) e *Memorias del subdesarrollo* (1968). Além disso,

¹ Entre tais filmes, poderíamos citar *Historias de la Revolución* (1960), *Realengo 18* (1961) e *El joven rebelde* (1962), de inspiração neorrealista. Entre as coproduções, *Para quién baila La Habana* (1964), com Tchecoslováquia, *Preludio 11* (1964), com a Alemanha Oriental, e *Soy Cuba* (1964), com a URSS.

² Frisamos que a produção cinematográfica cubana após a Revolução não se resume ao ICAIC. Ao longo dos anos, outros órgãos também produziram obras audiovisuais, como o Ministério da Educação (MINED) e o Ministério das Forças Armadas Revolucionárias (MINFAR). Além disso, há também uma produção que podemos chamar de “amadora”. Recentemente, com o advento do digital, há cada vez mais uma produção audiovisual profissional ou semiprofissional realizada fora da alçada do ICAIC. No entanto, a história do cinema cubano continua sendo confundido com a história do ICAIC, como sublinha de modo perspicaz García Borrero (2008: 3).

a relevância do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* também se deve a ter sido um verdadeiro celeiro de talentos, uma vez que vários realizadores importantes iniciaram a sua carreira em suas fileiras, como Octavio Cortázar, Daniel Díaz Torres e Fernando Pérez, entre outros. Em suma, nos debates da classe cinematográfica cubana no começo dos anos 1960 acerca da busca de uma identidade ao então jovem cinema cubano revolucionário,³ marcados pela recusa tanto do cinema realizado em Cuba antes da Revolução (os melodramas e as comédias musicais, encaradas como alienantes) quanto do realismo socialista como modelo estético, o documentário começa a ser o caldo de cultura onde surgirá o “autêntico” cinema cubano a ser almejado. Com certeza, essa leitura é bastante generalizante e um tanto simplista, mas o que nos importa é como o documentário adquire um forte peso no cinema do ICAIC, não apenas por uma questão quantitativa, mas também qualitativa.

Diante dessa postulação, nossas interrogações se voltam às reflexões acerca do cinema de não ficção em Cuba nesse período. Ou seja, se o cinema não ficcional possui tanta relevância na produção fílmica do ICAIC nos anos 1960 e 1970 – voltando a repetir, tanto em termos quantitativos como qualitativos –, podemos encontrar esse mesmo grau de importância no âmbito teórico? Não conseguiremos responder a essa interrogação no presente artigo, pois seria necessária uma alentada investigação para respondê-la. No entanto, ao tomar tal questionamento como ponto de partida, nossa proposta é rastrear em alguns debates a presença teórica sobre o documentário nas discussões sobre o cinema cubano na década de 1960. Utilizaremos como fontes artigos publicados na revista *Cine Cubano*. Concordamos que outras publicações também sejam relevantes devido à sua forte inserção no cenário cultural cubano (como a *Revista Casa de las Américas* ou *El Caimán Barbudo*) ou ao seu caráter temático, como é o caso do boletim interno *Documental*, publicação do ICAIC dedicado à formação dos documentaristas do Instituto. Porém, optamos pela revista *Cine Cubano* por ser a face pública do ICAIC. Nosso propósito não é chegarmos a conclusões definitivas, mas analisar um pensamento em Cuba sobre o documentário e, por conseguinte, refletir sobre sua função na construção de um discurso formativo de uma identidade da cinematografia cubana revolucionária. O que move nossas perquirições é a hipótese de que o debate sobre o cinema não ficcional é o substrato teórico que subjaz as reflexões sobre o cinema cubano nos anos 1960 e 1970. Em suma, a reflexão sobre o documentário é uma das bases – se não a principal – na qual se assentam os debates teóricos

³ Debates aos quais se soma a dinâmica interna do cenário cultural cubano do período – ou seja, a disputa, inicialmente, entre “novos” e “velhos” cineastas e as divergências entre comunistas e não comunistas (Villaça, 2010: 51).

sobre cinema em Cuba nas duas primeiras décadas do processo revolucionário. E um dos preços a ser pago foi o rechaço ao “cinema direto”.

Cinema moderno e revolução

Desde a sua fundação, o ICAIC foi uma instituição que busca suprir a carência de técnicos e meios para o setor cinematográfico cubano. Apesar de sua militância comunista, Alfredo Guevara, presidente do ICAIC, idealizou o Instituto como uma entidade autônoma, longe de qualquer dirigismo cultural por parte do aparato estatal e/ou partidário. Esse discurso e prática foram ao encontro dos anseios da classe cinematográfica cubana, que execrava quaisquer formas de tolhimento artístico, temendo a experiência da União Soviética, com a promulgação do realismo socialista como estética oficial. Assim, diferente de outros membros de seu próprio partido, que pregavam a cultura soviética como referência artística, Guevara se aproximou dos desejos dos cineastas e se mostra aberto à experimentação estética, embora sempre buscou garantir o controle, pelo ICAIC, do meio cinematográfico. Foi justamente um documentário, mais especificamente um curta-metragem realizado por dois cineastas sem a prévia autorização do ICAIC, o pivô da primeira polêmica no campo artístico e cultural no país, que se instaurou em 1961. Trata-se de *P.M.* (1960), de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal.

Fortemente influenciado pelo “cinema direto” anglo-saxão, o filme registrava aspectos da vida noturna na região portuária de Havana. O ambiente descontraído, com música, dança e álcool, aproximava-se do estereótipo do país que a Revolução associava ao recente passado batistiano. A polêmica se instaurou, quando o curta foi exibido na televisão cubana, o que irritou dirigentes do governo. A produção do filme, fora da alçada do ICAIC (motivo de desaprovação por Guevara), foi financiada por um grupo de intelectuais não comunistas.⁴ Por conta da contestação ao filme, o documentário foi considerado contrarrevolucionário e, portanto, proibido e apreendido. Essa medida radical justifica-se pelo “estado de guerra” que o país atravessava, devido à recente invasão de tropas contrarrevolucionárias na Baía dos Porcos, em abril de 1961.

⁴ Trata-se do grupo de intelectuais vinculados ao chamado “liberalismo revolucionário”, que possuía como um dos principais meios de difusão o suplemento cultural *Lunes de Revolución*. Antes da realização do filme, esses intelectuais vinham causando polêmica com o governo diante de suas ressalvas aos rumos tomados pela Revolução. Para mais informações, ver Miskulin, S. C. (2003). *Cultura ilhada: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo: Xamã. Para uma análise de *P.M.*, ver Alvarez, F. G. (2009). Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano. *Doc On-Line*. 6, 128-140, Covilhã e Vincenot, E. (2009/2010). Censure et cinéma à Cuba: l'affaire *P.M.*. *L'Âge d'or*, 2, 1-16, Marne-la-Vallée.

No entanto, a proibição do filme foi rechaçada com indignação por um abaixo-assinado que reuniu cerca de duzentas assinaturas de cineastas e intelectuais. Diante da polêmica, foi convocada oficialmente pelo governo uma assembleia, que durou três dias, da classe artística e intelectual do país na Biblioteca Nacional José Martí. O encerramento dessa assembleia culminou com o pronunciamento de Fidel Castro, então primeiro-ministro, conhecido como “*Palabras a los intelectuales*”, no qual expressa a posição do governo revolucionário em relação à atividade artística e cultural no país (celebrizado pela consigna: “¡Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución, nada!”). Esse posicionamento, por parte de Fidel, foi considerado o primeiro esboço de política cultural do governo, no qual é possível vislumbrar uma cobrança, por parte do Estado, ao intelectual por sua fidelidade à Revolução. Porém, não houve a imposição do realismo socialista como modelo estético, como desejavam os comunistas, embora os intelectuais “liberais revolucionários” terminaram por sofrer fortes sanções por parte do governo.⁵ Villaça resume as consequências:

O *Caso P.M.* é um exemplo claro da multiplicidade de fatores que se descortinam num ato de censura, nesse período, em Cuba. Sua importância para a definição da política cultural e para a história da cinematografia cubana é notória, e marcou fortemente o imaginário de uma época: mais de um filme produzido posteriormente faz referência, deliberada ou não, a esse documentário. A partir desse caso, os cineastas passaram a ter que considerar novos horizontes de experimentalismo, maquiando suas “ousadias formais” com mensagens explícitas de engajamento ou evitando incorrer no uso de recursos que lembrassem o paradigma de filme “burguês”, “pretensioso” que passou a identificar o *free cinema* de *P.M.* (Villaça, 2010: 59).

A oficialização do socialismo e o espírito combativo fomentado pelo governo foram consolidados na necessidade de organizar os intelectuais e os artistas para um maior compromisso com a causa da Revolução, sem espaço para dubiedades por conta da presença do inimigo interno e externo. Contudo, a forte rejeição ao realismo socialista se uniu a um profundo nacionalismo (também característico do “estado de guerra”), que ansiava encontrar uma “via cubana” para a política cultural, mesmo que para isso, paradoxalmente, se voltasse em direção a posturas intransigentes de outros países socialistas. Porém, como frisa Villaça, vários aspectos desejados à criação artística, depois da assembleia de 1961, contraditoriamente se aproximaram dos princípios do realismo socialista: o povo como protagonista e público das obras artísticas

⁵ O suplemento *Lunes de Revolución* é fechado em novembro de 1961. Alguns anos depois, muitos desses intelectuais partiram para o exílio, como é o caso de seu editor-chefe, Guillermo Cabrera Infante.

(o que instiga um esforço de comunicação do artista com o público) e o respeito à liberdade de criação, mas vinculada aos interesses da Revolução. Concordamos com Villaça, que, no decorrer dos anos 1960, houve no ICAIC um crescente abandono da valorização dos “cinemas novos” europeus (o cosmopolitismo característico da 1ª fase do Instituto) em prol do “resgate da identidade nacional”, em busca do caráter cultural singular cubano e latino-americano (o característico “nacionalismo/latino-americanismo” do Instituto, com maior força, a partir de 1968). No entanto, cremos que para melhor compreendermos essa “dinâmica contraditória” do pensamento estético cubano, apontado por Villaça, não podemos deixar de relacioná-la com a própria dinâmica do pensamento cinematográfico latino-americano em geral, que se deu pela articulação entre a “questão do realismo” – ideia cara ao cinema latino-americano moderno, em especial, ao chamado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) – e as Teorias de Libertação Nacional.⁶ Esse processo possuiu um caráter singular em Cuba, devido ao endurecimento do governo revolucionário no final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte.

Portanto, as inovações estéticas dos “cinemas novos” foram “cubanizadas” a partir de critérios temáticos e formais que, ao longo dos anos 1960, foram profundamente discutidos. A “coincidência histórica” entre o advento do cinema moderno e a produção fílmica do ICAIC foi associada ao processo de radicalização política ocorrido no mundo, no decorrer dos anos 1960, sendo a Revolução Cubana autointerpretada como o advento de uma nova era na América Latina: as lutas de Libertação, que prosseguiriam o processo abortado de emancipação política do subcontinente ocorrido no século XIX. Graças a esse pressuposto ideológico, o governo cubano passou a valorizar cada vez mais as guerras de independência de Cuba, iniciadas em 1868, como o elemento fundamental na formação da identidade nacional, definindo o povo cubano por sua rebeldia e espírito revolucionário.⁷ Assim, ao longo da década de 1960, ocorreu uma sistemática interpenetração de discursos na qual a simultaneidade entre a Revolução, o cinema cubano do ICAIC, a irrupção do cinema moderno e

⁶ Um fenômeno que não se restringe ao campo cinematográfico, mas também a outras artes e à área das ciências sociais nesse período. Como frisa Gutiérrez, é um período de um “momento crítico da tomada de consciência latino-americana” de uma geração de artistas e intelectuais, oriunda de “uma tradição letrada que, “com imaginação criadora e consciência crítica”, procurou forjar não somente um projeto de cinema, mas antes um projeto nacional-continental” (2014: 57).

⁷ É essa interpretação da história cubana que é posta em prática nos filmes produzidos, a partir de 1968, para as comemorações do centenário das lutas de independência de Cuba, não apenas por um mero apoio às festividades, mas como um denotado esforço artístico de sintetizar o passado e o presente, aproximando as Guerras de Independência de Cuba do século XIX com a Revolução de 1959. Para uma análise desses filmes, ver Del Valle Dávila, I. (2014). Tiempo e História en el cine cubano de los años 1960 y 1970. *História: Questões & Debates*. 61 (2), 209-231, Curitiba.

a radicalização política na esfera mundial foram interpretadas não como fenômenos isolados, mas como sintomas de um amplo processo de ordem global que, em última instância, comprovaria o fim próximo do capitalismo. Esse otimismo revolucionário é típico das Teorias de Libertação Nacional e contagiou o discurso do NCL, principalmente em textos da virada dos anos 1960/70, como o *Hacia un tercer cine*, de Solanas e Getino, e principalmente *Por un cine imperfecto*, de García Espinosa, ambos escritos em 1969. Nesse quadro interpretativo da convergência de vários elementos (os “cinemas novos”, a Revolução, etc), a questão da modernidade foi posta na mesa (e “respondida”) no debate cinematográfico cubano.

Desse modo, os “cinemas novos”, interpretados como a explosão da juventude, passaram a carregar uma forte conotação política. Assim, a associação entre juventude e ímpeto revolucionário se consolidou. A própria terminologia criada pela crítica empregada para se referir a esses realizadores novatos (os “jovens turcos” da *nouvelle vague* francesa ou os “*young angry men*” do *free cinema* britânico) evidenciava o caráter intransigente desses cineastas. Em Cuba, o conceito de juventude adquiriu um tom bem claro, uma vez que os principais líderes da Revolução foram, em sua expressa maioria, pessoas entre os trinta e quarenta anos de idade. Encontramos o mesmo fenômeno no ICAIC, também composto por profissionais jovens. Portanto, a absorção dos “cinemas novos” foi realizada sob o discurso da equivalência entre juventude e rebeldia. Esse foi o principal ponto das novas correntes cinematográficas elogiado na revista *Cine Cubano*: a sua recusa, em maior ou menor grau, dependendo do movimento, de modelos e regras estéticas pré-estabelecidas. As ressalvas a certos movimentos foram basicamente de ordem ideológica (a *nouvelle vague* e o *free cinema*, geralmente, são interpretadas como uma visão pessimista do homem) e não artística. Ou seja, em *Cine cubano*, dificilmente foi posto em questão o valor estético intrínseco aos “cinemas novos”, mas o seu aspecto ideológico. Portanto, a postura de intransigência frente aos modelos dramático-narrativos convencionais do cinema clássico por parte dos “cinemas novos” foi cada vez mais associado a um espírito revolucionário, de contestação e transformação do *status quo* social (e não apenas cinematográfico). Foi graças a esse raciocínio que o conceito de revolução é associado ao de modernidade, acarretando um elogio (e defesa) da Revolução como a própria condição *sine qua non* para o desenvolvimento do cinema cubano moderno (no caso, o ICAIC). Foi graças a esse silogismo, à sinonímia “Revolução = Modernidade”, logo, “Cinema Moderno = Cinema Revolucionário”, que gerou esse deslizamento lógico, que, paradoxalmente, quanto mais o discurso oficial cubano se afastava do realismo

socialista, mais ele se aproximava de algumas de suas características, conforme aponta Villaça.

Assim, antes mesmo da polêmica do *Caso P.M.*, já podemos encontrar nas páginas de *Cine cubano* as controvérsias que iriam trilhar o debate cultural (e cinematográfico) cubano no decorrer dos anos 1960: a relação com as recentes experimentações artísticas estrangeiras e o fantasma da imposição de um modelo estético. Foi sob o ditame desse questionamento, que testemunhamos a discussão em torno das novas técnicas (e estéticas) cinematográficas de “observação” (típicas do cinema direto e de outras escolas próximas, como o *cinéma-vérité* francês ou, em menor medida, o *free cinema* britânico) e das ameaças da instauração de uma estética oficial por parte da Revolução. Ainda em seu primeiro ano (1960), a revista *Cine cubano* publicou dois artigos, de dois nomes-chaves do ICAIC, que abordavam essa discussão: “El *free cinema* y la objetividad”, de Tomás Gutiérrez Alea, e “Cine dirigido”, de Julio García Espinosa. Alea se esmera em retratar os filmes e os cineastas do movimento britânico, cioso em classificar quais são os cineastas pertencentes à escola. Sublinha a sua atitude contestatória ao envelhecido cinema britânico, preso a antigos princípios estéticos e morais. Até então, podemos crer que o artigo de Alea é apenas uma breve resenha da nova escola britânica, assim como vários outros artigos da revista preocupados em informar o leitor cubano das novas tendências estéticas do cinema mundial. Porém, Alea dá uma guinada à sua exposição, ao afirmar que a principal característica do *free cinema* não é o repisado termo “objetividade”, mas o “*anticonformismo*” de seus filmes. Por tal motivo, o autor opina que “cinema espontâneo” é uma tradução boa e coerente aos princípios do *free cinema*, em vez de “objetivo”. Assim, o relevante para Gutiérrez Alea é mais o “*anticonformismo*” como postura do que a “objetividade” geralmente referida a tais filmes. É esse aspecto que inspira a sua simpatia ao movimento britânico. Cremos que esse é o ponto fundamental, que se vincula ao que estamos chamamos de “questão do realismo”.

Nesse aspecto, sublinhamos que a suposta objetividade referenciada ao *free cinema* e ao “cinema direto” anglo-saxão é um elemento perturbador, já que tais práticas “observacionais”, sobretudo no campo do documentário, não são a grosso modo facilmente assimiladas na América Latina. É possível afirmar que o documentário cubano – e, de modo geral, o documentário do NCL – exprime uma profunda cautela, senão, às vezes, uma expressa recusa ao “cinema direto” anglo-saxão, privilegiando a escola francesa (o *cinéma-vérité*) ou resgatando o caráter social originariamente atribuído à escola documental britânica dos

anos 1920/30.⁸ Em relação ao documentário brasileiro, Baltar aponta para a existência de uma tradição intervencionista:

A produção nacional [brasileira] vincula-se claramente ao projeto do *cinéma vérité*, alinhando-se a uma estética de intervenção, de valorização da interação do cineasta – que incorporava o duplo estatuto de artista e intelectual, no sentido de reafirmar sua função de questionamento da realidade social, feito a partir do encontro com o sujeito/personagem do filme. (Baltar, 2007: 76).

É possível ampliarmos essa “tradição intervencionista” à totalidade do documentário latino-americano? O nosso objeto de estudo não é o documentário latino-americano contemporâneo ou a história do documentário na América Latina ou em Cuba. Portanto, somos cautelosos em relação a uma categórica resposta afirmativa à questão acima. Mas, sem sombra de dúvida, em relação ao documentário cubano dos anos 1960 e 1970 – e do NCL –, o “intervencionismo” é uma de suas principais características.

Realismo e libertação nacional

A partir da segunda metade dos anos 1960, o discurso oficial do governo cubano se articulou de modo cada vez mais sistemático com as Teorias de Libertação Nacional. Assim, o governo cubano se converteu em um polo agregador ao oferecer suporte às organizações de luta armada no subcontinente latino-americano (em particular, na América do Sul). No entanto, o interesse do ICAIC e da classe cinematográfica cubana direcionada aos seus companheiros latino-americanos não foi apenas um mero enquadramento às diretrizes do Estado. Muito pelo contrário, o interesse, por parte dos cineastas cubanos, nas cinematografias do subcontinente precedeu a essa guinada institucional do governo, manifesto, por exemplo, na ampla recepção (e apurada curiosidade) ao Cinema Novo brasileiro. De certa forma, a “latino-americanização” das discussões da revista *Cine cubano*, a partir de 1965, e sobretudo depois do Festival de Viña del Mar em 1967, é um corolário dos debates e querelas sobre os “cinemas novos” europeus. O encontro dos realizadores cubanos com o cinema do resto da América Latina possibilitou uma troca mútua, que

⁸ Villaça (2010: 108) afirma que os termos *cine directo* ou *cine espontâneo* também era utilizados em Cuba nos anos 1960 para se referir aos filmes do chamado *free cinema* britânico. Ora, tais longas-metragens eram filmes de ficção, muitos deles baseados em textos literários, mas com uma linha muito tênue com o não ficcional. Por outro lado, boa parte desses cineastas britânicos começou a sua carreira realizando curtas documentais. Essa homonímia em Cuba, ao usar o mesmo termo para uma proposta estética de documentário e um determinado movimento cinematográfico nacional (formado por longas ficcionais) não demonstra, de certo modo, os anseios dos cineastas cubanos de transitarem entre ambos os gêneros?

amarrou o ideário do NCL. Assim, por parte dos cineastas cubanos, o acesso às recentes correntes cinematográficas latino-americanas veio responder aos seus problemas, resumidos no necessário salto qualitativo ao cinema revolucionário, i. e., na busca da almejada “identidade nacional” cubana, diante da recusa de modelos forâneos e do saldo negativo da política de coproduções do ICAIC. Assim, a aproximação com o subcontinente latino-americano foi motivada pelo esforço de assimilar “cinemas novos”, digamos, mais adequados à situação cultural e geo-histórica da Ilha no cenário mundial, o que reforçou o discurso de reencontro do cineasta cubano com o seu público, não como um passivo consumidor (como seria sob o signo do “comercialismo”), mas como um autêntico interlocutor, procedimento considerado inerente ao processo de Libertação Nacional.

É evidente que esse processo não foi fácil. No entanto, cremos que a influência dos filmes latino-americanos e do pensamento em torno deles deram novas condições e ferramentas aos cubanos para refletir sobre a produção do ICAIC, armados do instrumental conceitual das Teorias de Libertação Nacional. Em nossa opinião, um dos primeiros artigos, publicados em *Cine cubano* que anunciou essa característica é “*David es el comienzo*”, de Massip (1967), sobre o longa documental *David* (1967), de Enrique Pineda Barnet. Partindo do filme em questão, o artigo desenha um pensamento geral sobre a recente produção cubana, anunciando o despontar de uma nova fase, caracterizada pelo desejado salto qualitativo. Embora lance mão de conceitos típicos do marxismo-leninismo, não é um texto profundamente rebuscado mas, acima de tudo, movido por um esforço reflexivo que salta aos olhos por abarcar toda a então produção do ICAIC. Dito de outro modo, encontramos, pela primeira vez nas páginas de *Cine Cubano*, desde a sua criação em 1960, uma articulação teórica que pretende postular um pensamento geral sobre a cinematografia cubana revolucionária *in totum*, esboçando, por conseguinte, uma breve historiografia da produção recente.

Segundo Massip, *David* e outros filmes recentes marcam a maturidade do cinema cubano, ocorrido, primeiramente, no documentário e no curta-metragem. O raciocínio do autor é o seguinte: o surgimento de uma corrente ideológica aglutina vários realizadores; essa atitude ideológica é a principal determinante na dinâmica forma-conteúdo e em sua relação com a realidade revolucionária; em seguida, ocorre uma contradição entre a forma e o conteúdo, uma vez que as ideias básicas do conteúdo, geradas pela realidade revolucionária, assumem formas estéticas débeis ou inadequadas que tendem a deformar e a perder seu sentido original; por conseguinte, urge criar novas formas aptas ao conteúdo oriundo da atual realidade revolucionária. Em suma, trata-se

de um raciocínio que reproduz na teoria estética o mecanismo análogo ao do pensamento econômico marxista (o modo de produção como a relação dialética entre as forças produtivas com as relações de produção). Assim, há um descompasso fundamental entre a forma e o conteúdo, na medida em que o conteúdo, suscitado pela realidade, tende a avançar mais rápido, sendo necessário, portanto, o surgimento de novas formas apropriadas ao atual estágio da realidade revolucionária. É desse modo que Massip identifica, em toda a produção do ICAIC, três fases fundamentais, formando um típico raciocínio dialético (tese-antítese-síntese).

Na primeira fase, a forma é técnica e estilisticamente imatura. O processo quantitativo apenas começou (Massip parte do pressuposto que o ICAIC praticamente partiu do zero, devido à escassa tradição fílmica cubana, segundo o autor). A temática é quase exclusivamente a luta armada antibatistiana. Para o autor, os filmes sofrem de um neorromantismo revolucionário. Por sua vez, a segunda fase irrompe em reação ao sectarismo no campo cultural e artístico e é caracterizada por um aperfeiçoamento técnico (e, portanto, o início da acumulação quantitativa). Os filmes sofrem de mimetismo do cinema intelectual europeu e, no pior dos casos, de mimetismo das fórmulas do cinema comercial. Trata-se da etapa idealista, de uma mistificação da realidade. Por último, a terceira fase é fruto da necessidade de compreensão da realidade revolucionária, mas sem cair no neorromantismo da fase inicial, oriundo de uma atitude realista ingênua, nem hipostasiar a realidade, típico da atitude idealista da segunda fase. Assim, busca-se não violar a complexidade da realidade revolucionária, movido pela necessidade de renovar técnica e estilisticamente, visando reformular uma estética apropriada à atitude ideológica de uma ação revolucionária militante. Massip afirma que a Revolução está mais militante do que nunca, o que significa ser necessário assumir também no cinema o caráter propriamente militante, sem preconceitos estéticos e ideológicos. Embora reconheça que *David* não é nenhuma obra-prima, um filme isento de problemas estéticos, o autor interpreta o longa como o começo dessa nova etapa na cinematografia cubana, a partir de uma experiência artística e militante acumulada ao longo de um processo quantitativo que, segundo Massip, estava prestes a dar um novo e fundamental salto qualitativo. O autor identifica tal evidência dessa nova fase no cinejornal (a obra de Santiago Álvarez) e nos documentários (como o de Pineda Barnet).⁹ Portanto, podemos encontrar, pela primeira vez, de modo sistemático um discurso que postula o cinema não

⁹ Nosso propósito no presente artigo não é realizar uma análise do filme em questão. Portanto, não nos interessa aqui se os aspectos estéticos e ideológicos da obra louvados por Massip são condizentes ou não. Por exemplo, Villaça (2010: 127) reconhece em *David*, que mistura vários estilos documentais e narrativos, a figura do “herói positivo” do realismo socialista por retratar a progressiva conscientização política do personagem principal. Nosso objetivo, porém, é realizar

ficcional exatamente como o sinal de maturidade do cinema cubano revolucionário e, por conseguinte, uma referência estética a ser seguida pelos filmes de ficção, além de cartografar, ainda que seja de modo simples, a produção do ICAIC desde a sua criação em 1959. A última fase, a militante, é a articulação teórica e conceitual para se pensar um cinema político latino-americano, que, por sua vez, rearticula sistematicamente a interpenetração de vários discursos (a Revolução, os “cinemas novos”, a radicalização política na esfera mundial, etc). Desse modo, o pensamento cinematográfico cubano se alinha a outros esforços reflexivos do subcontinente, que culminam na sistematização do ideário do NCL na virada dos anos 1960/70.

É significativo que, exatamente na mesma edição da *Cine Cubano* em que é publicado o artigo de Massip, se encontra o artigo do realizador brasileiro Sérgio Muniz sobre a singularidade do “cinema direto” brasileiro. Usando como referência os filmes *Memória do cangaço* (1964), *Viramundo* (1964) e *Subterrâneos do futebol* (1964), Muniz singulariza o uso do “direto” pelos brasileiros por contestarem o objetivismo utópico e o purismo tecnicista presentes nos filmes do “cinema direto” estadunidense, canadense e francês. É impossível dissociar o texto de Muniz das discussões sobre o “cinema direto” em Cuba, o que significa a presença do *Caso P.M.* no imaginário dos cineastas do ICAIC. Como já comentamos anteriormente, há, em geral, por parte dos realizadores do NCL, uma cautela e, às vezes, um expresso rechaço ao “cinema direto” anglo-saxão em prol da escola francesa (o *cinéma-vérité*), que se baseia na intervenção do documentarista na realidade. O propósito de Muniz é dar um passo a mais, ao buscar entender o que diferencia os documentários brasileiros dos da escola anglo-saxã e francesa – e, nesse sentido, o intervencionismo do modelo francês não bastaria por si só. Seria, então, necessário algo a mais para essa aproximação à realidade pelo cineasta, o que, segundo Muniz, é o que consegue realizar o “cinema direto” brasileiro. Logo, o artigo de Muniz está ligado ao forte impacto dos curtas documentais brasileiros em Cuba, que demonstraria aos cubanos que o “cinema direto” não precisa necessariamente seguir os ditames dos documentários estadunidenses, franceses e canadenses. Essa é a ideia subjacente ao artigo de Muniz. A nossa hipótese é interpretar o raciocínio de Muniz como um procedimento-chave na construção do ideário do NCL, além de postularmos que o impacto causado pelos documentários brasileiros em Cuba está diretamente vinculado ao *Caso P.M.*

O principal ponto frisado por Muniz é que, diferente das duas escolas (a francesa e a anglo-saxã), o cineasta brasileiro vai ao encontro da realidade

uma análise das ideias do pensamento cinematográfico cubano a partir de textos de caráter público.

munido de uma “visão crítica dos conflitos e contradições” (1967: 36). Não há um realismo ingênuo, como advoga o “cinema direto” anglo-saxão, tampouco um preciosismo técnico ou uma postura paternalista ou folclorista, como seria o “cinema direto” francês (mais especificamente a referência de Muniz são os filmes do francês Pierre Kast realizados até então no Brasil). Segundo o autor, o fundamental é a visão crítica do realizador brasileiro que considera o “cinema direto” não um “fim em si mesmo”, mas apenas um meio, um instrumento para se abordar, do modo mais sincero possível, as estruturas sociais do país. Ou seja, o relevante é essa “visão crítica” que guia o cineasta, mas que, no entanto, não pode provocar a subestimação dos aspectos fílmicos propriamente ditos:

No caso brasileiro, o “direto” assume a forma de pesquisa filmada¹⁰, sem perder nunca, no entanto, sua especificidade de cinema; pois não estamos fazendo sociologia ou antropologia, mas cinema. Ainda assim, o “direto” é um elemento de comprovação, de localização de problemas, de tomada de consciência desses mesmos problemas que se localizam e situam em uma sociedade subdesenvolvida como a nossa. É o método que temos, no campo do cinema, para conhecer (com a perspectiva, ao mesmo tempo, de transformá-la) nossa realidade. O “direto” brasileiro é, antes de tudo, falar do Brasil e de sua provável transformação. (Muniz, 1967 : 36; a tradução é nossa).

A afirmação de Muniz não apenas sintetiza as perspectivas da geração do NCL em relação à atividade cinematográfica, mas está intimamente vinculada à citada produção documental brasileira que se esforça em traduzir em aspectos puramente cinematográficos dados e conceitos sobre a realidade nacional oriundos das ciências sociais.¹¹ Ou seja, a “visão crítica” não pode estar presente no filme como uma retórica exógena. Dito de outro modo, busca-se fugir do tom panfletário, causado pela verborragia do narrador e dos clichês do documentário tradicional – o que Christensen (1967) identifica na maioria dos documentários cubanos produzidos pelo ICAIC até então –, graças a uma complexa e bem elaborada estruturação dos procedimentos fílmicos, como a composição dos enquadramentos nas entrevistas ou a montagem.¹²

¹⁰ Importante notar o termo usado por Muniz: “pesquisa filmada” (no original, *investigación filmada*). Não é um termo próximo ao de “*encuesta social filmada*”, forjada por Fernando Birri ao se referir a *Tiré dié* (1960)?

¹¹ Mais especificamente é o caso dos filmes produzidos por Thomas Farkas, por volta de 1965, que se baseiam em pesquisas de cientistas sociais da Universidade de São Paulo. Não por acaso, são três desses filmes os mencionados no artigo de Muniz. Para uma análise crítica desse período do documentarismo brasileiro, ver Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras.

¹² O que pode causar a dedução de que os documentários franceses, estadunidenses e canadenses modernos são “mal elaborados”. Não é o caso, pois em seu artigo, Muniz também sublinha a importância da qualidade técnica, mas, que esse aspecto não pode ser superestimado em detrimento da coerência ideológica (“a visão crítica”). Aliás, esse juízo se aproxima ideologicamente do conceito de “*cine imperfecto*”, cunhado por García Espinosa em 1969.

A aquisição das novas tecnologias de câmeras portáteis e de gravadores de som direto é conduzida por fatores ideológicos e políticos, segundo os quais a presença do cineasta como “transformador” da realidade é fundamental. A relevância desse princípio acarreta uma profunda aversão ao realismo ingênuo do “cinema direto” anglo-saxão (que, por sua vez, está diretamente ligado ao empirismo cultural desses povos) associado ao sentimento “antiamericanista” (no sentido de estadunidense), típico da geração do NCL. Graças a esse processo, o documentarismo cubano – e podemos afirmar o documentarismo do NCL – prefere, com maior simpatia, as lições do *cinéma-vérité* francês, tanto pela relevância estético-ideológica atribuída à função interventora do cineasta-intelectual-militante quanto pelo profundo “antiamericanismo”, que desconfia de correntes oriundas dessa cinematografia (e quiçá também pelo tradicional peso da cultura francesa na *intelligentisia* latino-americana). Por outro lado, o *cinéma-vérité* (ou, pelo menos uma versão dela) corre o sério risco de cair no preciosismo técnico e, sobretudo, no folclorismo e paternalismo, associado ao culto personalista do cineasta-autor, trazendo à tona um subjetivo olhar exotizante do artista às culturas não europeias, algo tão arraigado na formação cultural francesa (nesse ponto, podemos inferir o pensamento de Frantz Fanon em suas análises sobre o colonialismo). Assim, distinto do “cinema direto” tradicional (mesmo o francês), o documentário brasileiro (e cubano e latino-americano, poderíamos acrescentar) dos anos 1960, geralmente, não abandona a figura do narrador. Em suma, não se trata de um mero mimetismo da escola francesa, mas de uma mistura de estilos.

Saltemos no tempo: o texto de Muniz, de 1967, dialoga com o artigo, de 1978, da documentarista colombiana Marta Rodríguez, que embora trate do documentário cubano, realiza uma breve reflexão sobre a sua formação pessoal e sua obra fílmica. Não entraremos em maiores detalhes, mas a sua obra se volta para as comunidades marginalizadas e ficou celebrizada por seu elaborado processo de convivência com a realidade retratada (procedimentos próximos ao da pesquisa antropológica, área de formação de Rodríguez, que estudou cinema com Jean Rouch em Paris). No entanto, em seu citado artigo, simbolicamente publicado na primeira edição de *Cine cubano*, após a sua interrupção (1975-1977), aborda a relevância do documentário cubano, afirmando que as discussões em torno do *cinéma-vérité*, em plena efervescência durante os seus anos de formação, são invalidadas diante da realidade latino-americana e das exigências demandadas ao documentarista em nosso subcontinente. Rodríguez contesta o ilusório conceito antropológico de “observador participante” e afirma que “o contato com o cinema cubano reclama uma tomada de consciência na América do Sul” (Rodríguez, 1978: 126). Segundo a realizadora colom-

biana, os filmes cubanos demonstraram de modo claro para ela os equívocos da cultura europeia, que se autossupõe universal (e, aqui, Rodríguez menciona as lições de Fanon), ao postular “uma nova técnica cinematográfica”. E complementa:

Em 1965, a experiência devia nos mostrar, depois que havíamos enfrentado a realização do documentário *Chircales* [trata-se do primeiro tratamento do filme]. Passamos um ano no terreno para preparar os trabalhos de filmagem. Partimos de uma metodologia marxista e analisamos as condições de produção, as formas da dominação ideológica e do mecanismo de exploração. Nessa comunidade, topamos com uma forma de exploração inumana por parte dos grandes proprietários de terra da cidade, que vivem no cinturão em torno de Bogotá. Da observação participante chegamos obrigatoriamente à participação “militante”. (Rodríguez, 1978: 126; a tradução é nossa).

Villaça sublinha, inclusive pelo título (que é uma citação de um trecho do artigo), que o texto é um autêntico atestado ideológico.¹³ Com certeza, assim como é moeda corrente em *Cine cubano*, o artigo de Rodríguez é uma exaltação à cinematografia da Ilha e é ideologicamente muito bem definido, sem dubiedades, aspecto importante em tempos de “sovietização” de Cuba e dos rígidos “*años grises*”. Ou seja, em nenhum momento, a realizadora colombiana se refere ao “cinema direto” brasileiro ou a qualquer outra cinematografia vizinha (salvo a sua própria produção). Queremos assinalar que a mencionada “visão crítica” sobre a realidade por parte do documentarista, citada por Muniz, adquire, no (con)texto acima mencionado (anos 1970), um nome e sobrenome bem precisos: “marxismo-leninismo” e “materialismo histórico”. No entanto, para além da mera retórica militante (o que seria uma leitura simplista do artigo), o texto de Rodríguez compartilha do pressuposto que o cinema cubano – e o NCL –, no final da década de 1970, já se encontra(m) consolidado(s) e podemos afirmar que alguns de seus aspectos já começam a ser postos em xeque (com certeza, não em *Cine cubano*, uma vez que o periódico caribenho é avesso, sobretudo nesse período, a debates e discussões, embora a querela entre “cinema industrial” e “cinema clandestino” no seio do NCL seja abordada, na virada dos anos 1970/80, de forma mais matizada pela revista). Ironicamente (ou não), a própria Marta Rodríguez (e seu companheiro e correalizador Jorge Silva) desempenha(m) um papel nesse questionamento estético-ideológico do NCL, inclusive em defesa dos próprios princípios fundadores do NCL. Por

¹³ “Predominam, nesse número de 1978, declarações coletivas, informes, saudações de delegações congressistas e alguns poucos artigos, dentre os quais destacamos um, cujo título parece sintetizar o pacto de que todos “rezassem a mesma cartilha”, a saber: “A única verdade é o marxismo-leninismo e o materialismo histórico.”” (Villaça, 2010: 287).

exemplo, em um dossiê sobre o cinema colombiano publicado na revista peruana *Hablemos de cine* em 1980, os dois realizadores contestam o abuso do cinema de agitação política, de certo modo banalizado em seu país no final da década de 1970.¹⁴ Rodríguez, mesmo afirmando que cada filme possui um nível teórico e de pesquisa próprio, problematiza a realização de filmes de denúncia social nos quais a equipe permanece poucos dias em um determinado local com a intenção (pretensão) de retratar a comunidade marginalizada. Apesar de não desconsiderar completamente a função do cinema de agitação, há uma forte admoestação a um tipo de cinema de fácil produção e de contestáveis intenções que se consagrou na produção documentária latino-americana. Em suma, o próprio NCL abriu o caminho para um modelo, principalmente voltado para as expectativas europeias. No entanto, não se trata de uma questão nova. Desde pelo menos o Festival de Mérida (1968), a discussão sobre a consagração de um “modelo fílmico”, baseado na denúncia social, é posto na mesa. No entanto, o problema da comercialização da imagem da miséria é mais forte nos anos 1970, talvez, como fruto (maldito) do cinema “de intervenção política”.

Com certeza, no início dos anos 1960, os realizadores latino-americanos já debatiam o papel ético do cineasta em sua relação com as camadas menos favorecidas e “sem voz” até então nos filmes. A efervescência do cinema “de intervenção política”, na virada para a década seguinte, enfatiza a importância de se realizar filmes como estratégia de contrainformação, mesmo que seja em condições precárias (os textos *Estética da fome* de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* de Solanas e Getino e *Por un cine imperfecto* de García Espinosa são reflexões teóricas dessa prática e princípio, apesar do artigo de Glauber estar inserido em outro contexto). Podemos relacionar a problematização de Rodríguez, na entrevista ao periódico peruano, à ânsia de se filmar a todo e a qualquer custo, desde que “validado” pelo lastro ideológico. Sublinhamos: Rodríguez e Silva não estão questionando a qualidade técnica dos filmes (e, nesse ponto, se assemelham a Muniz), mas a sua eficiência como elemento de conscientização política, uma vez que a relevância epistemológica (faz-se presente aqui a “questão do realismo”) desses filmes é praticamente nula, quase um registro. Diante de uma sofisticada e demorada elaboração no processo de realização fílmica, como o da obra cinematográfica de Rodríguez e Silva, um cinema marcado pela urgência salta aos olhos por sua rapidez técnica e, por conseguinte, o possível comprometimento em seus critérios estético-

¹⁴ Após o grande sucesso, de crítica e de público, do longa-metragem documental *Gamín* (1978), de Ciro Durán e graças a uma legislação de fomento ao curta-metragem, há um *boom* de documentários na Colômbia que retratam a miséria. Essa “onda de denunciismo social” é fortemente ironizada no polêmico curta *Agarrando Pueblo* (1978), de Ospina e Mayolo, que cunham o termo “porno-miséria”.

ideológicos e políticos. Reiteramos que tais tipos de produção não são solememente descartados, mas, sim, a postulação de uma reflexão necessária sobre a articulação entre dois tipos tão distintos de filmes, inclusive pelo fato de o “cinema urgente” ter adquirido muito mais destaque (inclusive pelo volume de produção e circulação de tais filmes) nos debates estético-ideológicos do NCL. Em suma, o que está por trás de toda essa discussão não são apenas os mecanismos de “acesso à realidade” por parte do cineasta, mas o seu esforço no trabalho político. É por esse raciocínio que podemos entender a limitação atribuída ao “cinema direto” em Cuba. Eis a lógica subjacente ao artigo de Muniz, ao chamar a atenção que tal procedimento estético (o “cinema direto”) necessita de uma base teórica de abordagem da realidade, a ser dada pelas ciências sociais – embora, Muniz seja bem claro ao frisar que o cineasta não é um sociólogo ou um antropólogo, o que significa que o aspecto estético é de suma importância na formulação do filme.

À guisa de conclusão

Nos anos 1960 e 1970, o ICAIC se caracterizou por uma ampla produção em filmes não ficcionais. Logo, a discussão sobre o documentário não poderia deixar de entrar na pauta do Instituto. Juntam-se a esses questionamentos, as discussões estéticas sobre o cinema moderno e a dinâmica das transformações políticas ocorridas em Cuba no período. Assim, atendida com as correntes estéticas que estavam acontecendo fora da ilha, essa discussão se viu cada vez mais entrelaçada com os debates ocorridos no meio cinematográfico de todo o nosso subcontinente – mais especificamente de um determinado viés do cinema latino-americano moderno, conhecido por NCL –, o que denota um consciente esforço de refletir sobre a identidade e singularidade da América Latina. Desse modo, as referências estéticas dos “cinemas novos” europeus e/ou norte-americanos são postas em xeque, ainda que fossem reconhecidos as suas qualidades artísticas. Logo, não é por acaso que justo nesse “momento crítico de tomada de consciência latino-americana” tenham sido formuladas reflexões teóricas sobre o cinema em nossos países; reflexões que buscavam, acima de tudo, “construir uma ponte para ligar a realidade da arte à do espectador” (Avellar, 1995: 32).

Em seu célebre ensaio *Dialética do espectador*, Alea afirma que a arte comporta três níveis: o estético propriamente dito, que se vincula ao lúdico; o cognitivo, pois nos dá uma maior compreensão do mundo; e o ideológico, ao exercer um papel na afirmação ou contestação de valores sociais, o que se vincula, portanto, a aspectos éticos e políticos. O autor está fundamentalmente preocupado com o cinema de ficção, com o “espetáculo”. Aliás, o

cineasta-ensaísta dedicou boa parte de sua carreira a esse gênero e não ao documentário.¹⁵ Assim, no estudo sobre as características dos gêneros básicos do cinema (noticiário, curta-metragem e longa-metragem), Alea afirma como varia o primado entre os planos estético, cognitivo e ideológico em cada um desses gêneros. Em seus termos, podemos encontrar uma “ampla gama de níveis de aproximação à realidade”. No entanto, não se trata de um realismo ingênuo, já que Alea sustenta claramente que o cinema não é uma simples cópia mecânica da realidade, não é a simples captação do real. O cinema capta aspectos isolados da realidade, que passam a adquirir novos significados a partir de sua rearticulação. Portanto, trata-se de uma linguagem que se nutre da realidade, refletindo-a por meio de um novo modo formulado pelo cineasta de ver e ouvir o real. Nosso intuito não é tecer maiores considerações filosóficas acerca das postulações de Alea¹⁶, mas o que queremos ressaltar é o realismo como princípio básico em seu pensamento.¹⁷ No entanto, algo a mais nos salta aos olhos: a estranha classificação de gêneros. Alea não faz uma divisão entre ficção e documentário, mas entre formatos fílmicos (noticiário, curta-metragem e longa-metragem). O próprio Alea afirma que tal “divisão é convencional”. No entanto, a convenção utilizada é uma lógica de produção, dos vários formatos fílmicos que formam uma típica sessão de cinema. Portanto, além do realismo, encontramos mais um conceito-chave: o “industrialismo”, que deve ser entendido como uma ação revolucionária em seu objetivo de criar uma indústria cinematográfica autenticamente nacional, visando superar o subdesenvolvimento e os resquícios ideológicos dos modelos narrativos de um cinema estrangeiro hegemônico (o espetáculo “comercialista”).¹⁸ Portanto, se no começo dos anos 1960, Alea elogiava o *free cinema* por seu

¹⁵ Para um estudo sobre a relação de Alea com o documentário, ver Castillo, L. (2005). *A contraluz* (31-53). Havana: Oriente e Berthier, N. (2008). Tomás Gutiérrez Alea: documental versus ficción. *Archivos de la Filmoteca*, 59, 112-127. Valencia.

¹⁶ Importante lembrar que o célebre ensaio é originalmente uma monografia que Alea escreveu por volta de 1978 para concluir um curso de pós-graduação em marxismo. Por isso, a citação de autores e conceitos básicos marxistas. Porém, defendemos a ideia de que as questões sobre o “espetáculo” são uma preocupação genuína de Alea, pois podemos encontrá-las em entrevistas do cineasta em anos anteriores. Aliás, o debate sobre o “espetáculo” também é uma questão presente nos textos de García Espinosa, nesse mesmo período, como analisamos em Núñez, F. (2012). Afinal, o que é “*cine imperfecto*”? uma análise das ideias de García Espinosa. *Rebeca*, 1 (1), 173-194. São Paulo. A razão por tal questão ser algo tão premente em ambos cineastas-ensaístas se deve ao “realismo” e ao “industrialismo”, que são dois verdadeiros pilares do pensamento cinematográfico cubano.

¹⁷ Aparentemente tal realismo muito se assemelha à teoria de Jean Mitry. Ignoramos se Alea, em textos e cartas, cita o teórico francês, que não compartilhava explicitamente princípios marxistas.

¹⁸ O cinema cubano e o Cinema Novo brasileiro pós-Golpe de 1964 formam a ponta de lança do “pensamento industrialista” do NCL; ver Núñez, F. (2017). Uma análise do pensamento “industrialista” no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980). *Fronteiras*, 19 (2), 198-210. São Leopoldo.

“*inconformismo*” e não por sua pretensa objetividade é porque já podemos encontrar, de certa forma, em seu pensamento a relevância do espetáculo (ficção) na afirmação ou contestação de valores sociais. Assim, o cinema moderno, no caso aqui o britânico, ao propor novos regimes de espetáculo, a partir de outras propostas estético-narrativas, derruba ao mesmo tempo todo um regime ideológico, ao pôr em xeque os princípios políticos e morais que até então regia a combalida indústria cinematográfica do Reino Unido. E a partir desse raciocínio, questionar a sociedade na qual está inserida tal indústria. Como escreve Alea, o cinema é uma linguagem, que a partir de elementos retirados da própria realidade, são rearticulados, tornando possível uma nova forma de nos relacionarmos com a realidade que nos cerca. Logo, é um modo de conhecer e de agir sobre o real (para o marxismo são duas ações intrinsecamente inter-relacionadas). Por esse viés, podemos entender mais uma razão para pôr o “cinema direto” na berlinda: o seu (pretense) “realismo ingênuo”, a sua profissão de fé em respeitar ao máximo a integridade do real, com o mínimo de interferência possível do cineasta. Ora, nada mais suspeito para um cinema, seja documental, seja ficcional, que almeja ser militante.

Referências bibliográficas

- Alvarez, F. (2009). Faíscas de cinema direto: prelúdio para uma narrativa do cinema cubano. *Doc On-Line*, (6) : 128-140. Covilhã.
- Avellar, J. (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp.
- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Bernardet, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras.
- Christensen, T. (1967). Estructuras, imaginación y presencia de la realidad en el documental. *Cine Cubano*, (42-43-44): 154-163. Havana.
- Berthier, N. (2008). Tomás Gutiérrez Alea: documental *versus* ficción. *Archivos de la Filmoteca*, (59): 112-127. Valencia.
- Castillo, L. (2005). *A contraluz*. Havana: Oriente.
- Del Valle Dávila, I. (2014). Tiempo e História en el cine cubano de los años 1960 y 1970. *História: Questões & Debates*, 61(2): 209-231. Curitiba.

- García Borrero, J. (2008). *Cine cubano post-68: los presagios del gris*. Havana: Centro Teórico-Cultural Critérios.
- García Espinosa, J. (1960-1961). Cine dirigido. *Cine Cubano*, (4): 20-23. Havana.
- Gutierrez, M. (2014). *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina e as letras*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Gutiérrez Alea, T. (1960-1961). El *free cinema* y la objetividad. *Cine Cubano*, (4): 35-39. Havana.
- Gutiérrez Alea, T. (1984). *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus.
- León Frías, I. (1980). Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Hablemos de cine*, (71): 27-29. Lima.
- Massip, J. (1967). *David* es el comienzo. *Cine Cubano*, (45-46): 9-17. Havana.
- Miskulin, S. (2003). *Cultura ilhada: imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo: Xamã.
- Muniz, S. (1967). Cine directo: anotaciones. *Cine Cubano*, (45-46): 35-37. Havana.
- Núñez, F. (2012). Afinal, o que é "*cine imperfecto*"? uma análise das ideias de García Espinosa. *Rebeca*, 1(1): 173-194. São Paulo.
- Núñez, F. (2017). Uma análise do pensamento "industrialista" no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980). *Fronteiras*, 19(2): 198-210. São Leopoldo.
- Rodríguez Silva, M. (1978). La única verdad es el marxismo-leninismo y el materialismo histórico. *Cine Cubano*, (91-92): 123-126. Havana.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.
- Vincenot, E. (2009/2010). Censure et cinéma à Cuba: l'affaire *P.M.*. *L'Âge d'or*, (2): 1-16, Marne-la-Vallée.

O êxtase do povo: *P.M.* (Cuba, 1961) e *Arrasta a bandeira colorida* (Brasil, 1970)

Victor Guimarães*

Resumo: O artigo traça uma comparação figurativa entre *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) e *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, Brasil, 1970), no sentido de interrogar como a figuração do povo no cinema latino-americano é atravessada pela experiência histórica.
Palavras-chave: cinema latino-americano; análise figurativa; povo; Aloysio Raulino; Orlando Jiménez Leal.

Resumen: El artículo establece una comparación figurativa entre *P.M.* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) y *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino y Luna Alkalay, Brazil, 1970), con el objetivo de indagar el modo en el que la experiencia histórica atraviesa la figuración del pueblo en el cine latinoamericano.
Palabras clave: cine latinoamericano; análisis figurativo; pueblo; Aloysio Raulino; Orlando Jiménez Leal.

Abstract: The article draws a comparison between *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) and *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, Brazil, 1970), in order to question how the figuration of the people in Latin American cinema intertwines with historical experience.
Keywords: Latin American cinema; figurative analysis; people; Aloysio Raulino; Orlando Jiménez Leal.

Résumé : Cet article établit une comparaison figurative entre *P.M.* (Sabá Cabrera Infante et Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) et *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino et Luna Alkalay, Brésil, 1970), afin d'interroger la manière dont la figuration du peuple dans le cinéma latino-américain est traversée par l'expérience historique.
Mots-clés : cinéma latino-américain ; analyse figurative ; le peuple ; Aloysio Raulino ; Orlando Jiménez Leal.

* Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 31270-901. E-mail: zictorzictor@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 16 de maio de 2019.

Havana, Cuba, 1961. Da proa de um barco que traz homens e mulheres em busca de festa vemos as luzes da zona portuária da cidade. No interior dos bares enfumaçados, ao som dos ritmos afro-cubanos, o trabalho de figuração ressalta o movimento sinuoso dos corpos – que dançam ou cambaleiam bêbados –, as trocas de olhares cheios de desejo, o tilintar percussivo dos copos. O suor se mistura à fumaça dos cigarros e ao álcool derramado e compõe uma economia figurativa fluida, intensificada pelo alto contraste da fotografia, pelo desfoque frequente e pelas manchas na tela. Nessa multidão festiva filmada tão de perto, tudo aponta para um estado de embriaguez coletiva, que o curta-metragem *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) retrata em sua incandescência ambígua: haverá encontro e briga, harmonia e desordem nessa noite *habanera* de delírio e perdição.

São Paulo, Brasil, 1970. A partir de um conjunto de fotografias do carnaval de rua paulistano e de um repertório de marchinhas, Aloysio Raulino e Luna Alkalay realizam *Arrasta a bandeira colorida* (1970), curta-metragem que também elabora uma figuração do povo calcada nos signos da festa e da embriaguez. À primeira vista, os filmes parecem mais distantes do que próximos: se *P.M.* é uma incursão observacional herdeira das primeiras experiências do cinema direto norte-americano, *Arrasta a bandeira colorida* é um filme de montagem a partir de imagens fixas, cuja operação predominante parece reenviar a outras fontes latino-americanas: as fotomontagens de Fernando Birri ou filmes como *Now!* (1965), de Santiago Álvarez, cujas poéticas também se apoiam na transfiguração cinética, sonora e temporal das fotografias.

Há, assim, mais que uma afinidade de procedimentos estilísticos, uma economia figurativa próxima e, de forma ainda mais intensa, uma energia figural comparável. Em *Arrasta a bandeira colorida*, as fotografias dançam como os corpos nos planos-sequência de *PM*: em panorâmicas, *zooms* agressivos, tremores e balanços – com ou sem música – ao ritmo sincopado dos cortes da montagem, que alterna paradas na imagem e entrecchos velozes numa musicalidade complexa. Além de compartilharem um motivo semelhante – a festa popular –, ambos figuram o povo como uma potência sensual, múltipla, atravessada por ambiguidades e opacidades. A sinuosidade das composições e a fluidez da montagem, os enquadramentos descentrados e o alto contraste da fotografia, as zonas de desfoque e os borrões que produzem um *fou* constante, a economia sonora baseada nos ritmos afro-cubanos e afro-brasileiros, as singularidades dos corpos em cena, tudo aponta para a elaboração de uma energia figural extática, plural, densa. Em Havana como em São Paulo, trata-se de elaborar, no cinema, uma potência estético-política do povo que escapa às configurações tradicionais da luta e do cinema políticos.

Potências de uma controvérsia figurativa

P.M. se tornou mundialmente conhecido por ser o primeiro caso de censura do cinema cubano revolucionário. Após terem realizado o filme de maneira independente e o veiculado na televisão sem qualquer constrangimento, os realizadores buscaram obter uma licença para sua exibição em uma sala de cinema especializada em curtas-metragens – autorização essa que, para espanto geral, foi negada. Impedido de circular publicamente à época em que foi lançado e condenado ao ostracismo, o filme passou cinquenta anos praticamente sem ser exibido. Um retorno aos textos dos relatórios de censura – e a seu vocabulário fortemente figurativo – nos permite avaliar como a figuração do povo, nesse caso, foi tratada não apenas como uma questão eminentemente estética e política, mas transformou-se em controvérsia pública e, efetivamente, em problema de Estado.

O Acordo oficial do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) sobre a proibição do filme – que fora apresentado no dia 12 de maio de 1961 – começa com uma citação da lei de criação do Instituto, que assinala que “o cinema constitui, por virtude de suas características, um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva”, que colabora para tornar “mais profundo e diáfano o espírito revolucionário e a sustentar um fôlego criador”. E segue dizendo que “essa premissa tem normatizado o trabalho do ICAIC, garantindo uma produção acorde com as circunstâncias revolucionárias que vive o país”, para arrematar com o veredito: “a Comissão de Estudo e Qualificação de Filmes reunida em sessão ordinária acordou, depois de estudar o citado filme, proibir sua exibição, por oferecer uma pintura parcial da vida noturna *habanera*, que empobrece, desfigura e desvirtua a atitude que o povo cubano mantém contra os ataques arteiros da contrarrevolução às ordens do imperialismo ianque” (*apud* Luis, 2003, p. 223).

É importante reter os traços gerais do contexto histórico preciso em que essa proibição acontece: nos primeiros anos de uma revolução ainda pouco sólida, fartos em episódios de sabotagem e focos de contrarrevolução (o filme é apresentado ao ICAIC menos de um mês após o famoso episódio da invasão da Playa Girón por mercenários a serviço dos Estados Unidos), o cinema é tido como um instrumento fundamental para a consolidação do processo revolucionário. Não nos esqueçamos de que o primeiro filme do cinema cubano revolucionário – *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea (1959) – é realizado ainda durante a tomada do poder, pela cooperativa Cine Rebelde e pela Direção de Cultura do Exército Revolucionário, nem do fato de que o decreto de criação do ICAIC data de menos de três meses após a tomada de Havana pelos guerrilheiros. Para o bem ou para o mal, cinema e revolução em Cuba

são indissociáveis, e é por isso que a figuração do povo em um único filme de curta-metragem é tratada como questão de interesse nacional.

À época, instala-se uma controvérsia pública em torno do episódio de censura, que desperta preocupação em parte da classe artística quanto à garantia da liberdade de criação estética no novo regime. De um lado, o ICAIC – e, por extensão, o governo central –, cioso da preservação do espírito revolucionário; de outro, associações de artistas e especialmente o grupo ligado ao suplemento cultural semanal *Lunes de Revolución*, liderado pelo célebre escritor Guillermo Cabrera Infante, irmão de um dos realizadores de *P.M.*, que fora responsável pelo financiamento do filme e por sua exibição no programa de televisão ligado ao semanário. Em um texto de 30 de maio de 1961, enviado pela Comissão de Estudo e Qualificação de Filmes do ICAIC à Associação de Escritores e Artistas, o órgão reiterava que *P.M.*, embora “tecnicamente dotado de valores artísticos dignos de consideração, oferecia uma pintura parcial da vida noturna habanera que, longe de dar ao espectador uma correta visão da existência do povo cubano nesta etapa revolucionária, a empobrecia, desfigurava e desvirtuava” (*apud* Luis, 2003: 224). No entanto, diante do temor despertado entre intelectuais e artistas de um ataque governamental à liberdade de expressão, o Instituto se apressa em propor projeções privadas do filme às “organizações de massas do povo cubano”, como a Central de Trabalhadores de Cuba (CTC), a Federação Estudantil Universitária (FEU), a Associação de Jovens Rebeldes, a Federação Democrática de Mulheres, as Milícias Nacionais Revolucionárias, entre outras, e se dispõe a retificar a decisão caso haja uma única solicitação por parte de alguma dessas organizações. Ao justificar a decisão, o ICAIC conclui que “ninguém mais autorizado do que esses organismos populares para determinar se a proibição de *P.M.* é uma justa medida de proteção do prestígio do povo de Cuba nesses instantes ou, ao contrário, é uma decisão antidemocrática e mutiladora da liberdade de expressão dos artistas de nosso país” (*apud* Luis, 2003: 224).

No dia 31 de maio, é realizada uma reunião na Casa de las Américas, com a exibição fechada do filme a artistas, intelectuais e representantes de várias organizações populares. Após um debate que durou dezessete horas e após reafirmar que o filme seria “nocivo aos interesses do povo cubano e de sua Revolução”, o ICAIC decide manter a proibição, alegando – em palavras oficiais do Instituto – que o público reunido na projeção “esteve de acordo por imensa maioria, especialmente pelos defensores, ou pelos que simpatizavam com o filme, em proibir a exibição e dar por concluído o incidente” (*apud* Luis, 2003: 225). Segundo o relato de Emilio Saborido (2009), a cópia é devolvida aos realizadores, que não aceitam a proposta do ICAIC de realizar novas exi-

bições para as associações de massa – uma vez que consideravam que todos esses organismos estariam irremediavelmente controlados pelo poder central –, não sem uma moção de protesto que reuniu mais de 200 assinaturas contra a proibição. Haveria ainda duas reuniões na Biblioteca Nacional com o próprio Fidel Castro e intensos debates nas páginas de *Lunes de Revolución* e em outros espaços, mas o fato é que as pressões não teriam força para derrubar a proibição e o filme permaneceria censurado por décadas.

O “caso *P.M.*” entrou para a história como o primeiro episódio de censura à produção cultural no período revolucionário e vários autores convergem em dizer que a partir daí começaram tempos mais duros na relação entre os artistas e o governo. O semanário *Lunes de Revolución* teria de fechar as portas poucos meses depois, e seu diretor logo encontraria o caminho do exílio, junto com outros artistas e intelectuais – entre eles, o próprio Orlando Jiménez Leal. No documentário *La outra Cuba* (Orlando Jiménez Leal, 1984), realizado no exílio, o realizador volta ao *affaire P.M.* e o retrata como episódio central na história cultural do período revolucionário, com direito a uma longa entrevista com Guillermo Cabrera Infante.

Haveria ainda outros episódios de censura e intrincadas disputas internas no ICAIC ao longo das décadas seguintes, mas o que interessa reter aqui é o aspecto eminentemente figurativo da controvérsia. As questões que nos interessam mais de perto são: por que a figuração do povo em *P.M.* incomoda tanto, a ponto de impor ao filme uma proibição tão severa e tantas vezes reiterada? Em que medida as alegações de parcialidade, empobrecimento, desfiguração, desvirtuação, desprestígio, nocividade e incorreção na figuração do povo presentes nos textos oficiais de justificação da censura nos ajudam a compreender, a contrapelo, a potência da invenção figurativa do filme?

Um povo em riste

Se atentamos para as figurações do povo que irrompem em Cuba logo após a revolução, veremos que predominam os motivos do trabalho, do compromisso coletivo, da coesão e da luta revolucionária. Num filme como *Esta tierra nuestra* (1959), realizado ainda no correr da luta, trata-se de figurar a inauguração guerreira de um país em transformação radical através da ação autônoma de seu povo, que tomou as rédeas de sua história. A imagem mais emblemática do filme é, justamente, o plano que figura a chegada triunfal dos guerrilheiros a uma aldeia (figura 1): inicialmente, vemos apenas uma estrada em aclave, vazia, até que, detrás da ladeira, desponta uma linha de soldados com a frente alta e as armas em punho, caminhando resolutos em direção ao vilarejo – e ao espectador.



Figura 1. A chegada dos revolucionários em *Esta tierra nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959).

Os planos seguintes figuram uma festa (figura 2). Diferentemente da celebração noturna, lasciva e sensual que caracterizaria dois anos depois *P.M.*, no entanto, trata-se de um festejo diurno, feito de abraços e sorrisos entusiasmados com o porvir da luta. O que se celebra na imagem é a união entre os camponeses e os guerrilheiros para a formação de uma coletividade inédita, propriamente revolucionária, que será responsável pela ruptura radical na história do país. O povo aqui é sinônimo de uma figura coletiva em estado de inauguração, cujos traços principais são a reunião dos corpos e a euforia revolucionária. A reunião é, aqui, um acontecimento estético e político, que dá ensejo a uma coletividade nova, assim como a euforia que se percebe nos rostos e gestos nunca fora dantes experimentada.



Figura 2. A festa revolucionária em *Esta tierra nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959)

Podemos encontrar um desenvolvimento dessa primeira figuração revolucionária do povo em *Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961), filme realizado já no contexto do recém-criado ICAIC, que retrata justamente a resistência armada do povo cubano aos ataques do imperialismo ianque em Playa Girón. A euforia revolucionária inaugural da aldeia de *Esta Tierra Nuestra* se transfigura aqui na multidão maciça dos comícios em Havana, nas colunas bem delineadas dos desfiles militares e nas fileiras de combatentes com destino ao litoral (figura 3). A narração triunfalista, os enquadramentos geométricos, a música imponente e a montagem implacável figuram um povo em estado de mobilização permanente, sempre disponível para a luta.



Figura 3. O povo mobilizado em *Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961)

Da multidão reunida na enorme praça às marchas militares, das colunas de soldados à *contra-plongée* das metralhadoras em riste (figura 4), tudo aponta para a coesão, a linearidade, a altivez, o concerto dos corpos e das armas – seja na aclamação diante do líder, seja na disposição para o combate. Filas, desfiles, fileiras: civis e militares pertencem a uma mesma figuração retilínea e ritmada, cujo vetor aponta sempre para a frente. Trata-se de ostentar o caráter maciço, altivo, coerente e unívoco de um povo em riste, capaz de resistir – ao menos na ficção voluntarista elaborada pelo cinema – à potência planetária que o ameaça.



Figura 4. As armas em riste e as fileiras de soldados em *Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961)

De um êxtase a outro

Como escreve Jorge Ruffinelli sobre *P.M.*, “enquanto a revolução, tão fresca (tinha apenas dois anos) se exibia triunfalista e até socialista (é o ano em que se assumiu como tal), aquelas imagens podiam ser interpretadas ou como resquícios de um mundo anterior ou como provocação ideológica” (Ruffinelli, 2012, p. 29). Se *Esta tierra nuestra* figura a euforia revolucionária inaugural (figuras 1 e 2) e *Muerte al Invasor* o júbilo da primeira vitória massiva no combate à contrarrevolução (figuras 3 e 4), *P.M.* se lança à figuração de um outro êxtase popular, diametralmente oposto no espectro ideológico: aquela euforia diária, noturna, aquele júbilo recomeçado a cada madrugada e que, a princípio, não poderia estar mais distante da grande História ou mesmo da política. Nesse sentido, a sinopse descritiva escrita por Sabá Cabrera Infante é, ao mesmo tempo, modesta e profundamente reveladora:

P.M. é um pequeno ensaio de *free cinema*, seguindo, mais do que a escola inglesa, os filmes dos irmãos Maisles em geral e, em particular, *Primary*. (...) É uma sorte de documentário político, sem aparente linha argumental, que apanha as maneiras de se divertir de um grupo de habaneros em um dia de fins de 1960. Ou seja, trata-se de um mural cinemático sobre o fim de uma época. No filme se veem cubanos dançando, bebendo e, em um momento da peregrinação por bares e cabarés de “mala muerte”, uma briga. Começa cedo da noite na esquina de Prado e Neptuno e termina na madrugada do outro lado da baía, com o barquinho regressando de Havana a Regla (Cabrera Infante *apud* Saborido, 2009: 66).

Embora insista em ressaltar o caráter banal dos acontecimentos retratados no filme e o aspecto minoritário da empreitada fílmica, o realizador não hesita em qualificá-lo como “documentário político” e “mural cinemático sobre

o fim de uma época”. As expressões são misteriosas e dão margem a múltiplas leituras: em que sentido *P.M.* poderia ser considerado um filme político? Que época é essa que está em vias de desaparecer? Se se trata do período pré-revolucionário, qual seria o sentido de retratar o seu fim em um filme tão jubiloso? Para onde apontaria o gesto político do cineasta que compõe esse mural? Nosso gesto aqui não consistirá em desvendar as intenções subterrâneas das breves descrições do autor, nem mesmo em seguir sua perspectiva de exegese do filme – em certo sentido, tratar-se-á, inclusive, de contrariá-la. No entanto, as expressões de Cabrera Infante nos permitem organizar o pensamento em torno da questão que interessa de perto a esta pesquisa: que figuração do povo é essa que emerge em *P.M.*, e em que medida ela se distancia das anteriores, sem abandonar seu caráter político? Ou ainda, num segundo movimento: em quais aspectos o êxtase da boemia *habanera* é comparável ao êxtase carnavalesco de *Arrasta a bandeira colorida*, e em que sentido o filme cubano nos ajuda a pensar o brasileiro?

O contexto do aparecimento de *Arrasta a bandeira colorida* é muito diverso do de *P.M.* (a começar pelo abismo histórico e geográfico entre uma Cuba em pleno processo revolucionário e um Brasil saído da derrota de um golpe de Estado e que atravessava o período mais duro da repressão ditatorial), porém a inserção do filme no ambiente cinematográfico local – e mesmo mundial – é certamente comparável. Escrevendo no calor da hora, Fernando Solanas e Octavio Getino (1988 [1969]) apontavam a urgência do momento histórico e descreviam a alvorada do cinema militante em várias partes do mundo, com especial atenção à América Latina. No Brasil, guardadas as devidas proporções (a começar pela existência pouco numerosa de um cinema militante feito na clandestinidade, aos moldes argentinos ou colombianos), um grupo extremamente expressivo de cineastas se radicaliza a partir de 1968, tomando o rumo de uma figuração explícita da luta política: são as cenas de tortura de *Jardim de Guerra* (Neville d’Almeida, 1968), *A Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1968); a sugestão da guerrilha armada em *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1970) ou sua presença maciça no final de *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968); a empreitada documental de Glauber Rocha e Affonso Beato na *Passeata dos 100 Mil em 1968* (1968) – retomada no início de *Câncer* (Glauber Rocha, 1968/1972), entre muitos outros exemplos possíveis.

Praticamente ao mesmo tempo em que João Silvério Trevisan filmava e montava na clandestinidade o *ciné-tract* febril *Contestação* (1969), petardo expressamente dirigido contra a ditadura, Raulino e Luna Alkalay decidiam

fazer um filme sobre o carnaval. Embora não sejam conhecidos muitos registros sobre a recepção do filme, não seria de se espantar que a recepção de *Arrasta bandeira colorida* à época tenha sido semelhante à de um filme como *Antes, o Verão* (Gerson Tavares, 1968), filme que também se distanciou da luta política contra a ditadura para figurar um drama burguês naquele momento histórico explosivo e acabou esquecido, destruído por seu autor frustrado e só recuperado há alguns anos entre as latas desconhecidas de uma cinemateca¹.

Se as figurações revolucionárias do povo ressaltavam o êxtase das ações coletivas de enorme envergadura histórica – a resistência em Playa Girón, a própria Revolução –, *P.M.* retrata o júbilo carnal contido em eventos banais, corriqueiros, concentrados em uma única noite de festa popular. No primeiro plano do filme, um pequeno barco chega à zona portuária de Havana trazendo os notívagos que partem em direção aos bares e cabarés da cidade; no último, alta madrugada, após as sequências embriagadas de música, bebida e baile, o barquinho se afasta da região boêmia levando de volta os bêbados em direção ao outro lado da baía (figura 5). Em *Arrasta a bandeira colorida*, a concentração temporal é semelhante: o filme começa noturno, privilegiando imagens em um sambódromo na primeira metade, para depois retratar o carnaval diurno pelas ruas da cidade (figura 6). Lá como aqui, o êxtase começa febril e se torna mais e mais embriagado, até a ressaca do fim de festa.

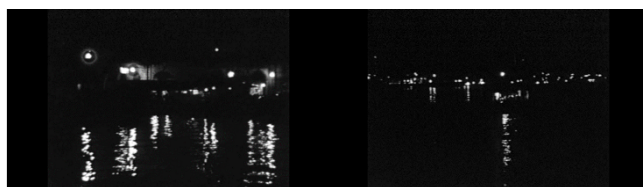


Figura 5. Chegada e partida do barco no início e no final de *P.M.*

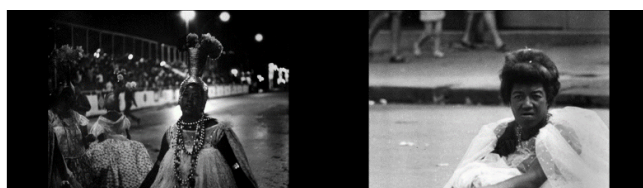


Figura 6. Passagem da noite no sambódromo ao carnaval diurno na rua em *Arrasta a bandeira colorida*

¹ O filme foi localizado em 2005 pelo conservador-chefe da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, e restaurado alguns anos depois por iniciativa de Rafael de Luna Freire.

Frente à organicidade de um povo íntegro e mobilizado, *P.M.* figura a confusão enérgica dos bares, a música improvisada e o baile espontâneo, a imprevisibilidade da noite *habanera*. Aos planos fixos e gerais da celebração triunfalista da revolução, o filme contrapõe os movimentos intensos e a proximidade de um êxtase físico, ébrio, numa figuração epidérmica e tátil dos corpos (figura 7). Contudo, nessa outra modalidade de figuração do corpo popular também desponta um traço político, que reside justamente na afirmação do povo como energia múltipla, imprevisível, indomável (pelos governos, pelos discursos, pelas grades da representação correta e desejável). Tanto *P.M.* quanto *Arrasta bandeira colorida*, de forma mais ou menos indireta, encontram na celebração extática dos corpos populares uma energia de resistência e uma singular potência de invenção.



Figura 7. Os corpos extáticos em *P.M.*

Formas da embriaguez

A economia figurativa de *P.M.* é inteiramente governada pelo signo da fluidez. A começar pela concentração temporal no período noturno, tudo na matéria plástica do filme se contrapõe aos contornos rijos, claros e diretos dos filmes revolucionários: a noite, reino da indeterminação figurativa – o tempo dos contornos imprecisos, das zonas de sombra, das regiões de indistinção –, empresta o mote que impregna todo o resto: do privilégio a certos motivos visuais até as escolhas de enquadramento, da aposta no alto contraste fotográfico aos movimentos sinuosos da câmera, do jogo com os reflexos até a aposta nas luzes estouradas, toda a arquitetura visual aponta para a fluidez (figura 8).

Do ponto de vista do que se filma, *P.M.* privilegia motivos visuais que materializam estados da matéria líquidos ou gasosos: abundam os planos-detelhe que enfatizam a espuma das cervejas, a água ondulante do mar, o suor nos rostos, a fumaça dos cigarros (figura 8). É como se a textura do filme absor-

vesse os vapores do álcool que exala dos corpos dançantes e fosse tão tomada pela embriaguez quanto seus personagens. A visão turva da embriaguez também tinge a preferência de *P.M.* pelas superfícies de transparências imprecisas: as luzes bruxuleantes do porto na água, o espelho sujo do balcão do bar que reflete nebulosamente os corpos dos frequentadores, as recorrentes janelas embaçadas que transformam o interior dos estabelecimentos em um território fluido e cambiante (figura 8).



Figura 8. A fluidez em *P.M.*

O tratamento fotográfico também contribui sobremaneira para a construção dessa arquitetura visual: as luzes sobressalientes produzidas pelo alto contraste, na medida em que estouram, criam zonas de sombra mais densas, impregnando cada imagem de um *flo* muito intenso. Nessa atmosfera fluida, tomada por líquidos e gases – suor, fumaça, cerveja – e acentuada pelos sobre-enquadramentos – janelas embaçadas, espelhos turvos –, as figuras humanas se exibem como que banhadas pela luz leitosa do interior dos bares. Especialmente na segunda metade do filme – que retrata a preparação de uma apresentação musical e alguns lances do concerto –, o filme se enche de silhuetas, formas imprecisas, brancuras mais radiantes e negruras mais densas.

Como um filme essencialmente musical, *P.M.* retrata diversas cenas de dança nos bares e cabarés. Essa figuração privilegiada do movimento perpétuo do corpo se desdobra no movimento constante e sinuoso da câmera, que se imiscui entre os grupos para traçar, junto dos corpos bailantes, trajetórias irregulares e imprevisíveis – que culminam nas entradas e saídas abruptas de quadro. A agitação dos corpos contamina o frenesi da câmera, que não suporta a inércia: se um casal começa a dançar num espaço exíguo, o quadro

se move das nádegas ao rosto, e deste de volta aos pés; um breve *close-up* de alguém que dança muito rapidamente conduz a um reenquadramento súbito, que encontra outro rosto na pequena multidão; mesmo quando fora dos bares, é preciso estar a bordo de um veículo em movimento para retratar as luzes da zona portuária.

A dramaturgia operada pela montagem segue a mesma toada: não há personagens, nem discursos; o que o filme nos oferece é uma imersão sensorial na noite *habanera*, inteiramente constituída por planos breves, quase sempre com muito movimento e agitação em seu interior (figura 9). A montagem constrói *raccords* baseados no movimento e na forma dos corpos que dançam, conversam, bebem, fumam, tocam instrumentos musicais; compõe sequências que se costuram muito mais a partir de ressonâncias visuais do que de quaisquer lógicas narrativas. Se vemos um plano-detalle das costas de uma dançarina, no qual se poussa a mão do parceiro, um *raccord* logo faz migrar o olhar para a mesma região do corpo de uma outra mulher que dança, sozinha, no canto do bar – e, de lá, de volta ao casal.



Figura 9. O movimento perpétuo em *P.M.*

Se os cortes quase sempre mutilam a continuidade dos movimentos – um passo de dança a meio caminho, alguém que anda de um lado a outro do bar e não chega até o destino –, é porque o que interessa à montagem é transferir a energia desse movimento interrompido em pleno curso ao plano seguinte, como se um corpo pudesse emprestar ao outro o suingue, como se uma imagem pudesse reter da anterior a sensualidade que lhe é constitutiva e contaminar a seguinte. O movimento durante quase toda a duração de *P.M.* é perpétuo porque a montagem não permite que a forma corporal cambiante se estanque

em uma postura; porque a intensidade dessa economia figurativa não admite a inércia.

A construção sonora do filme aponta para uma direção semelhante. Já no início, quando o barco chega ao porto, só o que ouvimos é o ruído do barco a contaminar o barulho das conversas entre os tripulantes. Mas dessas conversas não se distingue uma palavra sequer: no flanco oposto dos filmes revolucionários, em que predominavam as palavras de ordem e as locuções em voz *over* imponentes, *P.M.* se interessa pelas conversas enquanto uma materialidade plástica, musical, que comporá a banda sonora do filme em pé de igualdade com os tambores, os violões ou as vozes cantadas.

Ao som indistinto das conversas ruidosas que não conformam palavras ou frases logo vem se juntar a música: o *son*, a rumba e outros ritmos afro-cubanos enchem a banda sonora de *P.M.* do começo ao fim, com sua pulsação vibrante e seu *crescendo* de intensidade que rimam com a figuração extática do filme. Assim como a arquitetura visual do filme, a construção sonora de *P.M.* também prima pela fluidez e pelo convívio entre camadas distintas. Ainda que a qualidade um tanto precária da cópia digital com a qual trabalhamos não permita análises mais finas, é notável que o trabalho sonoro privilegia a combinação entre ruídos e música. Em todo o filme, a música soa forte e é parte fundamental da intensidade energética da economia figurativa de *P.M.*. O frêmito corporal, o tremor das imagens, a instabilidade dos contornos, a embriaguez das texturas, a fluidez do tratamento fotográfico (figura 10), a intensidade da música afro-cubana compõem uma energia figural singular, que encontra na apoteose popular dos recintos de *mala muerte* da Playa de Marianao uma vibração inaudita. A embriaguez extática do povo, longe de representar sua decadência – como queriam os censores –, é o signo máximo de sua potência e vitalidade.



Figura 10. A musicalidade visual de *P.M.*
(Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

A energia figural construída em *Arrasta a bandeira colorida* é certamente comparável à de *P.M.*, mas à primeira vista tudo parece opor as arquiteturas visuais dos dois filmes. Se *P.M.* se apoiava nas conquistas do cinema direto para construir uma imersão sensorial na noite *habanera* – a começar pela extrema fluidez da câmera que se imiscui entre os corpos dançantes –, o filme de Raulino e Alkalay enfrenta um primeiro desafio: como extrair energia cinética de imagens majoritariamente fixas? Se em *P.M.* as imagens-movimento se impregnam de uma variação ainda mais intensa nos enquadramentos moventes, em *Arrasta a bandeira colorida* é a partir de um conjunto de fotografias que a montagem terá de construir sua energia própria.

Após uma introdução animada pela marchinha *Ó Abre Alas!*, constituída por recortes de uma série de desenhos de uma publicação carnavalesca, vemos as primeiras imagens fotográficas: em vários ângulos diferentes, as fotografias retratam um desfile carnavalesco no Vale do Anhangabaú – lugar de dispersão das escolas de samba que desfilavam à época pela Avenida São João. O traço figurativo que logo desponta aqui é uma intensa vibração das imagens: desde tremores e variações de luz quase imperceptíveis, quando uma única fotografia é sustentada por alguns segundos, até uma tremulação incisiva das imagens (figura 11), reenquadradas velozmente de um lado a outro (como que sacudidas por uma mão em frente à câmera). Embaladas pela banda sonora, as fotografias como que dançam ao som das marchinhas.

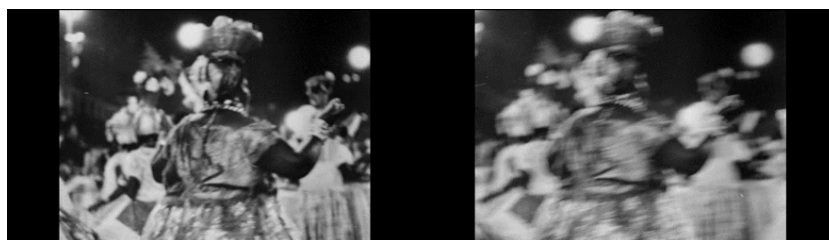


Figura 11. A vibração cinética em *Arrasta a bandeira colorida*

À tremulação incisiva, somam-se outros procedimentos de reenquadramento da mesma imagem fotográfica: movimentos de *zoom in* e *zoom out* velozes; reenquadramentos laterais que fazem o olho deslizar pela fotografia como numa panorâmica sobre uma paisagem; variações bruscas de escala que revelam diferentes porções da imagem; movimentos giratórios que invertem o eixo do olhar. Na mesma toada, a montagem é tomada pelo frenesi: em inúmeros cortes e justaposições, as imagens se sucedem como lampejos, em durações muito diferentes que fazem com que o ritmo seja fortemente dinâmico e im-

previsível. Entre uma imagem e outra do desfile, interpõem-se brevíssimos planos-detálhe da arquitetura da cidade: luzes, fragmentos da arquibancada ou do chão.

Mesmo que também se trate de um desfile, os cortejos de *Arrasta a bandeira colorida* nada devem à linearidade das marchas militares:

O altíssimo contraste do tratamento fotográfico também cria movimento: as luzes estouradas do sambódromo se destacam em meio à escuridão da noite, assim como os rostos negros nas fantasias predominantemente claras. O estouro acentuado das luzes conduz à abstração: por vezes, são massas de brancura que dançam sobre a negrura da noite (figura 12). O movimento aqui não advém apenas dos corpos que dançam o carnaval – se espraia pelas cores, pelas formas, pelas sombras, pelas sombras e pelos reflexos na arquitetura da cidade.

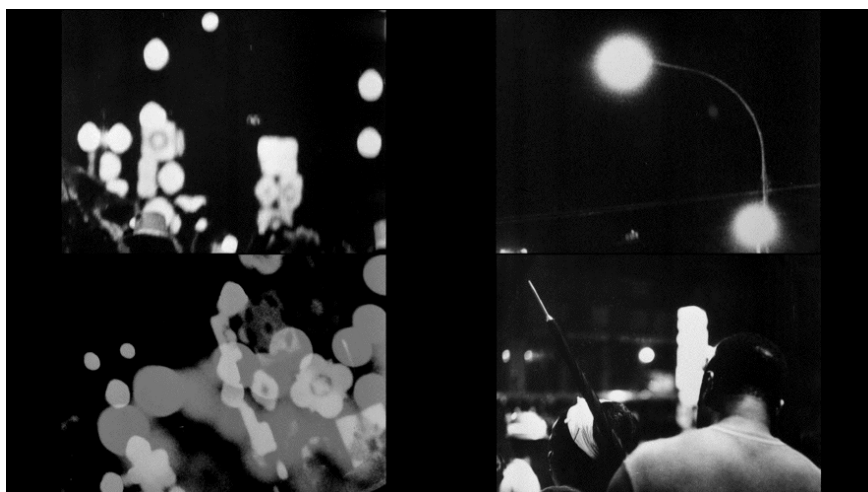


Figura 12. As luzes de *Arrasta a bandeira colorida*

Se, mesmo constituído quase integralmente de imagens fotográficas, *Arrasta a bandeira colorida* é um filme fortemente enérgico, dinâmico, com ritmo contagiante, isso se deve às operações da montagem. Os reenquadramentos diversos, a intercalação entre planos brevíssimos e outros mais longos e a multiplicação frenética das imagens injetam fluidez no filme. O auge dessa fluidez se dá nas operações de fusão (figura 13), que vez por outra fazem com que os rostos dos passistas se mesquem à paisagem da cidade.

Figura 13. A fusão em *Arrasta a bandeira colorida*

A fluidez também se manifesta no privilégio de alguns motivos visuais: se em *P.M.* predominavam as janelas embaçadas, o suor e a espuma da cerveja, aqui saltam aos olhos os motivos aquáticos (figura 14). As poças d'água na avenida encharcada pela chuva se somam aos estouros das luzes, aos constantes desfoques do tratamento fotográfico e às largas zonas de sombra para criar uma economia figurativa igualmente marcada pela indeterminação dos contornos e pelo intenso *fou* que toma conta do filme em vários momentos. Nalgumas imagens, é muito difícil distinguir onde começa um corpo e termina outro, onde termina um rosto e onde começa a cidade.

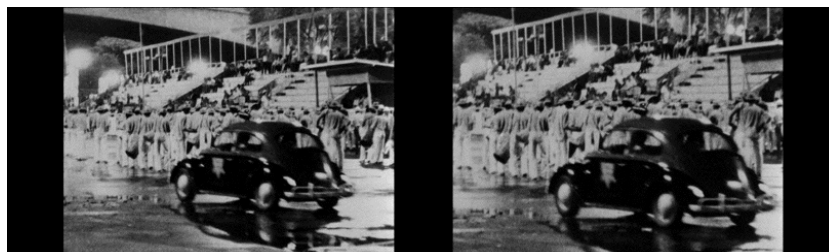
Figura 14. Os motivos aquáticos em *Arrasta a bandeira colorida*

Há uma diferença fundamental, entretanto. Se a fluidez em *P.M.* opera quase sempre num *crescendo* de intensidade embalado pela música, esse mesmo traço figurativo se mostra, em *Arrasta a bandeira colorida*, muito mais acidentado, sincopado, cheio de arestas. A montagem frequentemente interpõe brevíssimos planos-detalle que rompem momentaneamente com a figuração extática do carnaval; a decomposição do movimento – via repetições diferidas da mesma imagem fotográfica, reenquadramentos laterais, *zoom* – desconstrói a continuidade figurativa. É como se a celebração dos corpos populares estivesse sempre sob suspeita, contrariada por outros vetores figurativos que interrompem o fluxo e impedem qualquer imersão apaziguada do olhar.

Fluidez acidentada

A interrupção constante do *continuum* figurativo tem como correspondente sonoro a forte presença dos silêncios (traço característico das bandas sonoras dos filmes de Aloysio Raulino). Se a arquitetura sonora de *P.M.* privilegia o ostensivo preenchimento – materializado na multiplicação das camadas de ruídos e música –, a de *Arrasta bandeira colorida* preza pela extrema depuração: só o que ouvimos são alguns fragmentos de marchinhas de carnaval, entrecortados por silêncios expressivos. Na introdução, o filme aponta um falso caminho e aparenta ser uma simples ilustração de um conjunto de marchinhas célebres do repertório carnavalesco com imagens a festa pelo centro de São Paulo. Logo percebemos, contudo, que tão importante quanto a escolha das canções – algumas delas encarnando diálogos sugestivos com as imagens – são os momentos de silêncio, esculpidos com precisão obsessiva pela montagem.

O primeiro desses silêncios abruptos não poderia ser mais expressivo. Após o refrão da marchinha *O teu cabelo não nega*, que anima a primeira sequência após a introdução, fortemente cinética (todo o repertório dos reenquadramentos, aproximações, distanciamentos e fusões se esboça já aqui), há um corte súbito no som e passamos a ver um breve conjunto de corpos negros de passistas em completo silêncio. Essa sequência de fotografias culmina em um movimento veloz de *zoom in* sobre um plano geral da avenida tomada pela escola de samba e pela arquibancada: no centro da imagem, porém, divisamos a presença insólita e maciça de um carro de polícia (figura 15).

Figura 15. O carro de polícia em *Arrasta a bandeira colorida*

Utopia e desastre

Na metade diurna de *Arrasta a bandeira colorida*, essa fluidez acidentada assume formas ainda mais incisivas. Uma delas é o corte radical que interrompe a celebração da festa popular para figurar abruptamente seu entorno de opressão. Da leve *contra-plongée* que ostenta a dignidade do monarca negro, que ocupa o centro do quadro e encara a câmera em toda sua opulência carnavalesca, o olhar é transportado, velozmente e sem escalas, para a *plongée* de uma mulher negra de roupas esfarrapadas sentada na calçada, emoldurada pelas pernas indiferentes dos homens de terno e gravata ao redor (figura 16). É como se a montagem, momentaneamente dialética, encarnasse uma tensão irresolvida entre a afirmação da potência política do carnaval – esse instante extático de reversão do cotidiano popular, tantas vezes evocado na arte brasileira – e a constatação da opressão cotidiana, secular, que se manifesta ali mesmo no canto da avenida. A vizinhança material entre o mundo da potência de simulação e a concretude do desastre social brasileiro, constantemente justaposta e reafirmada pela montagem, transforma o filme em um terreno acidentado, em que a potência política do êxtase é simultaneamente celebrada e contrariada, instaurada e interrompida.

Figura 16. O monarca negro e a mulher na calçada em *Arrasta a bandeira colorida*

Noutros momentos, essa tensão irresolvida não é obra de corte e justaposição, e sim habita uma só imagem fotográfica, nas muitas sínteses iconográficas extraordinárias das quais é feito o filme. Numa delas, um punhado de foliões aparece sentado em plena avenida, com suas fantasias monárquicas, qual uma insólita família real europeia de pele negra. No fundo do quadro, os espectadores assistem à cena com seus trajes diários de trabalho, enquanto dois policiais velam pela ordem pública. O contraste radical entre o primeiro e o segundo planos da imagem – que figura a um só tempo a fragilidade e a efemeridade da utopia carnavalesca, sua alteridade extrema em relação ao cotidiano gris da cidade e o horizonte de opressão sempre à espreita – é uma síntese prodigiosa das forças em jogo na economia figurativa de *Arrasta a bandeira colorida*.



Figura 17. A família real em *Arrasta a bandeira colorida*

Outra síntese iconográfica prodigiosa é a imagem de um homem estirado no chão da avenida, com os braços abertos, como um corpo sem vida estendido na rua em pleno carnaval. É impossível não reconhecer as ressonâncias figurativas da célebre bandeira-poema de Hélio Oiticica (1968), realizada apenas dois anos antes de *Arrasta a bandeira colorida* a partir de uma fotografia do cadáver do bandido conhecido como Cara de Cavalo, executado por um esquadrão da morte ainda nos primeiros anos daquela ditadura (figura 18). A distensão cadavérica, a posição dos braços, a evocação visual da marginalidade, os ecos crísticos ressoam com muita força nesse corpo insólito, que transforma a avenida carnavalesca em cena improvável da morte diária.



Figura 18. *Seja marginal, seja herói* (Hélio Oiticica, 1968)
+ *Arrasta a bandeira colorida*

Mas talvez a mais contundente das operações dialéticas do filme a encarnar a tensão figurativa entre utopia e desastre esteja presente nos momentos em que um reenquadramento lateral faz o olho percorrer a fotografia, até que um signo insuspeito de opressão apreça, num lampejo, em uma região inaudita da imagem. Num desses momentos, duas moças e um rapaz posam altivos para a câmera, até que um reenquadramento súbito para a direita nos faz perceber que aquela cena da celebração carnavalesca também contém em seu interior uma dupla de policiais que parece caminhar em direção ao grupo. Noutra, mais sutil, um menino vestido com um chapéu encara a câmera, até que um reenquadramento para a direita revela, no canto inferior do quadro, a visão inconfundível de um coturno militar (figura 19).



Figura 19. Os reenquadramentos laterais em *Arrasta a bandeira colorida*

Se, nas primeiras seqüências do filme, os constantes e velozes reenquadramentos buscavam injetar energia cinética nas imagens fixas e catalisar a em-

briaguez extática, nesses outros momentos é como se o deslocamento do olhar provocado pelo reenquadramento escrutinasse o interior da imagem, mergulhasse em suas entranhas para revelar, no cerne mesmo do êxtase carnavalesco, a ameaça renitente da repressão. O carnaval, essa espécie de zona utópica temporária em que a figura de um povo altivo, poderoso e feliz se esboça momentaneamente como promessa de um povo por vir, como prefigurava Fernando Birri em seu manifesto “Cine y subdesarrollo” (1988 [1962]) é também o terreno da perpetuação da violência cotidiana do poder, sempre à espreita – mesmo que nas bordas ou no fundo do quadro, mesmo que para percebê-la seja preciso desfazer a festa e deslocar o olhar para suas margens. Se temos em conta que o contexto de fabricação do filme é o sombrio Brasil pós-AI-5, a montagem de *Arrasta a bandeira colorida* aparece como um dos mais sofisticados dribles à censura que imperava à época: um inofensivo filme sobre o carnaval paulistano transformado em vigoroso campo de pensamento político.

Embriaguez: do êxtase à dissolução

Tanto em *P.M.* quanto em *Arrasta bandeira colorida* há uma passagem muito marcada entre o êxtase noturno e sua dissolução, entre o auge da embriaguez festiva e o começo da ressaca. Nos dois filmes, a economia figurativa se transforma drasticamente na passagem entre esses dois momentos. Se em *P.M.* os dois primeiros terços do filme figuram os bares abarrotados, a extrema mobilidade da dança que rima com os deslocamentos da câmera pelo espaço e a intensidade orgástica da música afro-cubana percussiva, o entrecho final revela uma distensão e uma oposição simétrica a esse êxtase: os planos se esvaziam e passam a compor retratos com figuras humanas isoladas no centro do quadro; os enquadramentos passam preferir a fixidez à mobilidade anterior (figura 20), o bolero soa distante no rádio, tingindo a cena de uma melancolia de fim de noite.



Figura 20. A passagem da noite ao dia em *P.M.*

Em *Arrasta a bandeira colorida*, a passagem entre a noite e o dia é sintetizada em um corte abrupto que interrompe a noite extática do Vale do Anhangabaú e justapõe uma fotografia de um homem sentado na calçada, com a cabeça entre os joelhos (figura 21). A ressaca misturada à continuação da festa no dia seguinte começa com a melodia romântica de *As pastorinhas*, enquanto vemos as únicas imagens-movimento do filme, um pequeno fragmento de cinco planos. A câmera, situada no meio da rua, figura a dispersão de um desfile na avenida, a passagem dos últimos passistas e os espectadores em volta. Se em *P.M.* a fluidez da câmera que se imiscuía entre os dançarinos amontoados nos bares figurava o êxtase da embriaguez noturna, em *Arrasta a bandeira colorida* a mobilidade das imagens, ao contrário, nos mostra uma festa que insiste em durar, enquanto se mistura com a vida diurna da cidade em um outro estado de embriaguez, menos extático e mais melancólico, mais atravessado pelos espaços vazios, pelo cansaço, pelos restos de fantasias já se acumulam nas beiradas da rua.

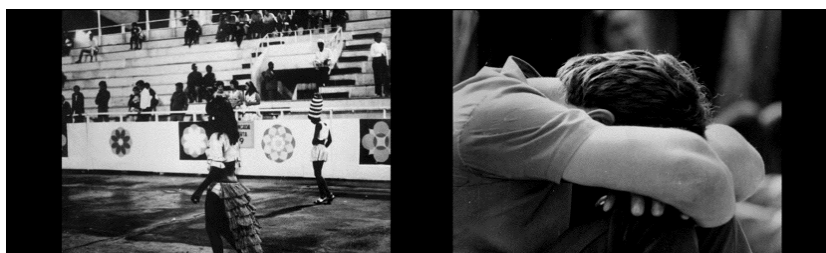


Figura 21. A passagem da noite ao dia em *Arrasta a bandeira colorida*

O cancelamento súbito, o corte brusco no sonho carnavalesco ganha força numa sequência extraordinária, já perto do fim. Um reenquadramento lateral realiza mais uma “panorâmica” sobre uma imagem fotográfica que revela um plano geral da avenida, com foliões estirados no chão da rua e espectadores na calçada com os olhares voltados para a esquerda, observando uma cena que acontece no fora-de-campo. Inicialmente animado por uma canção, o som é interrompido em um *fade out* sonoro rápido, até que vislumbramos de relance a presença de um policial na extremidade direita do quadro, caminhando na direção assinalada pelos olhares (figura 22). É então que, do silêncio profundo, surge o ruído expressivo de um apito (de polícia? de mestre de bateria? de fim de festa?), que transforma toda a figuração da sequência e dispara um conjunto final de imagens da avenida, que começa com planos gerais da confusão deradeira (dentre os quais se destaca a admoestação de um policial a um folião deitado no chão) e culmina em uma série fabulosa de retratos de crianças, que

encaram frontalmente a câmera de Raulino e Alkalay (figura 23). Os olhares-câmera, que igualmente atravessam a inteira obra fílmica de Raulino, surgem aqui uma vez mais em sua potência disruptiva. Diante do fim abrupto do sonho e da opressão recomeçada que o apito anuncia, erguem-se esses rostos infantis, ora altivos e desafiadores, ora puras forças de interrogação. A infância, essa potência de promessa, surge aqui, nesse fim de festa, como uma energia múltipla, que aponta para um futuro incerto.



Figura 22. O corte no sonho carnavalesco em *Arrasta a bandeira colorida*

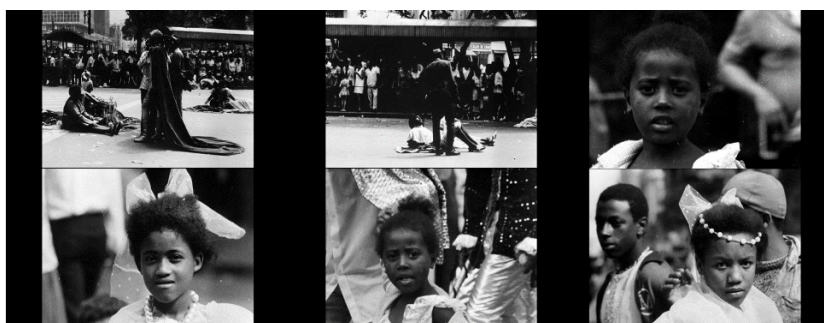


Figura 23. Os rostos das crianças em *Arrasta a bandeira colorida*

A apoteose do povo

A imagem final de *Arrasta bandeira colorida* é uma fotografia altamente contrastada de um homem negro, de camisa aberta e flor na mão, que se ergue no centro do quadro sobre outros homens que ocupam o fundo. A espontaneidade da tomada, a postura, a expressão, o movimento ondulante da camisa, tudo indica um ápice do êxtase carnavalesco, ao mesmo tempo em que o olhar e o sorriso – tomados pela sombra – exalam incerteza. Sobre essa imagem fotográfica, que se sustenta por mais tempo do que nenhuma outra ao longo do filme, projetam-se os versos de “Quero morrer no carnaval”, de Luis Antônio e Eurico Campos, na voz de Linda Baptista.



Figura 24. A imagem final de *Arrasta a bandeira colorida*

O final de *Arrasta a bandeira colorida* figura a apoteose carnavalesca, esse momento glorioso que, embalado pela canção, só pode rimar com a morte. A força da imagem projetada pelo samba – a morte em pleno carnaval – e sua cintilação no rosto escultural da fotografia são a culminação de uma energia figural múltipla, ao mesmo tempo arrebatadora e mortífera, promessa e lamento, êxtase e dissolução iminente. Se o fim de *P.M.* figurava o regresso melancólico do barco em direção a Regla ao final da apoteose na boemia *habanera*, aqui ainda ressoa uma última nota que aponta para o futuro. Em ambos os filmes, no entanto, o povo em festa é uma energia selvagem, intensa e indomada, multiplicada pela singularidade de cada rosto, que contraria os vetores figurativos que apostam no comprometimento coletivo e na mobilização guerreira tutelada pelo Estado. A festa, nesses filmes, encontra as palavras que Marguerite Duras, em visita a Cuba em 1967 (Duras, 1967, p. 45), reservou para a Revolução: “um povo inteiro que se encontra na escala da criação”.

Referências bibliográficas

- Birri, F. (1988). Cine y subdesarrollo. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas.
- Duras, M. (1967). Conversando con los realizadores y artistas del ICAIC. *Cine Cubano*, (45/46): 65-69.
- Jiménez Leal, O. & Zayas, M. (coords.) (2014). *El caso PM: cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Hypermedia.

- Luis, W. (2003). *Lunes de revolución, Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum.
- Rufinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Saborido, E. (2009). *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Solanas, F. & Getino, O. (1988). *Hacia un tercer cine. Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas.

La mirada antropológica de Nicolás Guillén Landrián: subalternidad y diferencia en sus primeros documentales

Santiago Juan-Navarro*

Resumo: Este artigo aborda os primeiros documentários de Nicolás Guillén Landrián, de meados dos anos 1960 e interpretados como expressão do espírito de resistência e da pluralidade de alguns grupos marginais (a comunidade afro-cubana de Havana e as colónias de camponeses na zona leste da ilha) numa época em que os marcadores da diferença eram julgados uma ameaça para o discurso normalizador do castrismo. Nessas curtas-metragens, Guillén Landrián introduziu um olhar antropológico focado naqueles sujeitos sociais que o entusiasmo utópico do momento acabaria por excluir da meta-narrativa messiânica promovida pela Revolução.

Palavras-chave: cinema cubano; documentários de curta-metragem; Nicolás Guillén Landrián; antropologia; revolução; marginalidade.

Resumen: En este artículo analizaré los primeros documentales de Nicolás Guillén Landrián, realizados a mediados de los 1960, como expresión del espíritu de resistencia y pluralidad de los grupos marginales (la comunidad afrocubana de La Habana y los campesinos de Oriente) en un momento en el que los marcadores de la diferencia se veían como una amenaza para el discurso regularizador del castrismo. En estos cortometrajes, Guillén Landrián introdujo una mirada antropológica que se centraba en aquellos sujetos sociales que el entusiasmo utópico del momento terminaría por excluir de la metanarrativa mesiánica de la Revolución.

Palabras clave: cine cubano; cortos documentales; Nicolás Guillén Landrián; antropología; revolución; marginalidad.

Abstract: This article explores Nicolás Guillén Landrián's early documentaries, shot in the mid 60's, as an expression of the spirit of resistance and plurality among marginal groups (black Cubans living in Havana and peasants from isolated eastern settlements) at a time in which the markers of a difference were seen as a threat to Castroism's regularizing discourse. In these short films, Guillén Landrián introduced an anthropological perspective that focused on those social subjects to whom the utopian enthusiasm of the time ended up by excluding from the grand narrative of redemption fostered by the Revolution.

Keywords: cuban cinema; short documentaries; Nicolás Guillén Landrián; anthropology; revolution; marginality.

* Florida International University, School of International and Public Affairs, Department of Modern Languages. 33199, Miami, FLorida, USA. E-mail: navarros@fiu.edu

Sumisión del artículo: 15 de marzo de 2019. Notificación de aceptación: 20 de mayo de 2019.

Résumé : Dans cet article, je me propose d’analyser les premiers documentaires de Nicolás Guillén Landrián, réalisés au milieu des années 1960 dans un esprit de résistance et d’affirmation de la diversité des groupes sociaux marginalisés (communauté afrocubaine de La Havane et paysans de la province d’Oriente), à un moment où toute forme de différence était perçue comme une menace dirigée contre le discours normalisateur castriste. Dans ces courts-métrages, Guillén Landrián a introduit un regard anthropologique focalisé sur ces acteurs sociaux que l’enthousiasme utopique du moment a fini par exclure du métarécit messianique de la Révolution.

Mots-clés : cinéma cubain ; courts métrages documentaires ; Nicolás Guillén Landrián ; anthropologie ; révolution ; marginalité.

Las representaciones cinematográficas más críticas de la sociedad cubana de los años 1960 corrieron a cargo de dos documentalistas afrocubanos poco dados al servilismo ideológico: Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián. Ambos mostraron una especial sensibilidad para retratar las vidas de los grupos subalternos en un contexto cada vez más marcado por la intolerancia frente a cualquier manifestación de “diferencia” (política, racial, religiosa, sexual o cultural).

En unos momentos en los que se intentaba homogeneizar el discurso público bajo consignas maniqueas, cualquier forma de expresión alternativa era etiquetada como “diversionismo ideológico”, la denuncia de actitudes racistas podía ser considerada como una forma de sedición y toda expresión cultural que se resistiera a sacrificar sus propias señas de identidad en aras de conceptos tan abstractos como “el pueblo”, “la revolución” o “el hombre nuevo” resultaba inaceptable. En ese contexto, el discurso de la negritud fue durante años visto bajo sospecha, ya que entrañaba un desvío de la gran narrativa de la revolución (Garland Mahler, 2015: 57; Howe 2004: 90; Moore, 1988: 309-12).¹

Tanto en sus cortometrajes habaneros –*En un barrio viejo* (1963) y *Los del baile* (1965)– como en su trilogía rural –*Ociel del Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966) y *Reportaje* (1966), Guillén Landrián introdujo en la filmografía nacional lo que podríamos llamar un cine antropológico, centrando su mirada en aquellos sujetos sociales que el entusiasmo utópico del momento terminaría por marginar. El documentalista cubano nunca dejó escapar la oportunidad de rendir homenaje a las formas de expresión propias de la afrocubanidad. Si el tono es a veces didáctico, como correspondía al único formato en el que le fue permitido trabajar, intentó mantenerse al margen de las soflamas políticas.

¹ Esta tendencia a la homogeneización y al rechazo de la diferencia culminaría con el Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971, donde no hubo mención alguna al tema de la raza y donde la “extravagancia” y la homosexualidad fueron etiquetadas como “aberraciones sociales” (AA.VV., 1971: 18).

Siguiendo el espíritu carnavalesco, contradictorio y lúdico propio de la cultura popular afrocaribeña (Aching, 2002: 4-5), difícilmente podían encuadrarse sus filmes dentro de la euforia y el dogmatismo vigentes, de ahí que, a menudo, fueran eliminados de la historia oficial. Esto no quiere decir que no tuvieran cierto impacto en su momento. Tampoco significa que sus cortometrajes no sobrevivieran a las purgas culturales poco después del triunfo de la Revolución y terminaron por institucionalizarse a partir Quinquenio Gris. Prueba de ello es que hoy en día sus documentales se encuentran entre los más valorados por toda una nueva generación de realizadores.²

Los primeros filmes de Guillén Landrián muestran una estética que rompe con el paradigma dominante en el cine del ICAIC. Aunque en ellos no se observe (o al menos no en la misma medida) el distanciamiento irónico y la parodia que podemos apreciar a partir de *Coffea Arábica* (1968), su filme más conocido, son cortometrajes en los que ya están presentes el subjetivismo, el intimismo y la indeterminación, impensables dentro de la atmósfera crecientemente convulsiva del periodo en que fueron realizados.

Siguiendo un patrón antropológico, Guillén Landrián filma a los individuos en sus contextos, su vida íntima, sus ceremonias religiosas, sus relaciones familiares y laborales y enmarca su representación dentro de un contexto más poético que político. A esta etapa inicial, que podría situarse a mediados de los 60, pertenecen *En un barrio viejo* y *Los del baile*, así como su trilogía de Oriente. No son, desde luego, sus títulos más famosos, pero habrían de convertirse en el origen de muchas técnicas y materiales que luego serían astutamente reciclados en sus documentales más extremos, aquellos que ponen punto final a su carrera cinematográfica en el ICAIC y que marcan su ruptura definitiva con las instituciones culturales del castrismo: *Desde la Habana: ¡1969! Recordar* (1969-1971) y *Taller de Línea y 18* (1971).

Antes había realizado tres cortometrajes didácticos para la Enciclopedia Popular que, bajo la dirección de Fernando Villaverde, acababa de fundar el ICAIC en mayo de 1961 como “contribución al Año de la Educación” (García Borrero, 2012): *Patio arenero*, *Homenaje a Picasso* y *Congos reales*. De los tres solo nos han llegado referencias aisladas que no ayudan a entender ni su forma ni su contenido.

El primero de los filmes que se conserva es *Un festival* (1963), realizado como parte del Noticiero ICAIC Latinoamericano en celebración de los primeros Juegos Universitarios Latinoamericanos. Se trata de un cortometraje de diez escasos minutos, en el que domina la música de jazz, y en donde se

² Para un análisis del impacto de la obra de Guillén Landrián en los jóvenes documentalistas cubanos véanse Juan-Navarro (2017) y Reyes (2013).

presenta, mediante la estructura típica de un reportaje, la llegada de los delegados, su recibimiento, el ambiente de camaradería, los entrenamientos, el desfile de los participantes, las palabras de Raúl Castro en la inauguración, las competiciones deportivas y la fiesta final.

Aunque se trata de una obra de encargo, pueden apreciarse ya en ella algunas de las características que irán configurando el estilo iconoclasta de Guillén Landrián y contribuyeron a crear la fama de excéntrico que le acompañaría toda su vida: la ausencia de narración o entrevistas (salvo unas breves declaraciones al final del delegado de El Salvador donde denuncia la represión en su país) y un tono lúdico y descuidado. El contraste entre el carácter “apolítico” de la mayor parte del cortometraje y el cargado mensaje del delegado salvadoreño en el minuto final comunica un aire de extrañeza que se convertiría en uno de los sellos más inconfundibles de su obra.

Como admitió en unas declaraciones a Manuel Zayas recogidas en su documental *Café con leche* (2003), “Yo trataba de hacer un cine que no fuese igual a lo demás, que no coincidiera con lo demás, que fuera un cine muy personal... La imaginación era más importante que la palabra en sí. Me interesaba elaborar la imagen a través de un lenguaje nuevo, un lenguaje atrevido, interesante para el espectador”. Esto es algo que solo podrá empezar a apreciarse plenamente en sus siguientes obras, ya sea a través de la mirada reflexiva de sus documentales habaneros o en las tres piezas que forman su “trilogía del subdesarrollo”, rodada en Oriente.

En un barrio viejo

En 1963, también como parte del Noticiero, filma *En un barrio viejo*. La participación de Caíta Villalón en la edición y de Livo Delgado en la fotografía contribuyen a establecer ese estilo tan personal al que aspiraba el director. Como en el resto de sus filmes, el documental está marcado por un ritmo nervioso y una tendencia a la desmesura. Los planos y secuencias del documental se entrelazan a menudo sin un sentido estricto de causalidad. Todo en el filme, desde la composición visual hasta la peculiar edición sonora y el montaje, contribuye a una ambigüedad que fomenta la polisemia del producto final. Diferentes niveles de sentido se superponen y difieren la producción última de significado al espectador.

En un barrio viejo recurre a un mecanismo que habrá de repetirse con mayor o menor intensidad a lo largo de casi toda su obra: los personajes posan estáticos ante la cámara sin que terminemos de descifrar nunca el misterio que esconden sus miradas. Si en ocasiones este recurso favorece una especial intimidad con los individuos retratados, en otras, crea un distanciamiento crítico.

Livio Delgado, su camarógrafo, ha interpretado esta tendencia como “un homenaje al individuo” (Ramos, 2013), al margen del frenesí productivo de los primeros años de la revolución.

Es precisamente la foto fija de uno de los habitantes negros del barrio mirando a cámara la que abre el cortometraje. A cada lado de su rostro se van superponiendo los créditos. El filme se adentra en la Habana Vieja, mostrando sus edificios antiguos, sus aceras estrechas, sus pequeñas torres, sus calles adoquinadas y sus gentes.

En muchos de estos planos se hace presente una cámara en mano bamboleante, que se adentra en las vidas de los habitantes del barrio: una muchacha asomada a un balcón; milicianos desfilando rodeados por niños que imitan cómicamente sus pasos, otros que posan, juegan o nos miran sorprendidos; vendedores contemplándonos desde las puertas y ventanas de sus comercios; hombres y mujeres de toda edad y condición que pasean por las calles, toman café, juegan al dominó, bailan o esperan su turno en un comercio.

La filmación no se encubre bajo el efecto de invisibilidad propio del cine clásico, sino que parece revelar el artificio, rompiendo “la cuarta pared” del realismo dramático.³ Como en otras de sus obras, hay una ausencia total de diálogos. La única excepción es una breve escena metatextual que tiene lugar en un cine de barrio y que reproduce un fragmento de *Umberto D.*, de Vittorio De Sica. El filme muestra la influencia del neorrealismo italiano, pero si el neorrealismo se había instalado en Cuba asociado a una cultura revolucionaria de carácter moralizante, el cine de Guillén Landrián se resiste siempre al mensaje sectario propio del documental didáctico de la época.

En un barrio viejo termina con una celebración del mestizaje racial y cultural dentro de un marco anacrónico: una de las sedes de los Comités de Defensa de la Revolución. Así, los últimos planos nos muestran una ceremonia de “Palo” (una de las variantes religiosas más sincréticas de Cuba), cuyos integrantes parecen invadir la sede de los Comités.⁴ Esta ceremonia pertenece a “La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje,” posiblemente la más hí-

³ La llamada “cuarta pared” es la pared imaginaria entre el espectador y los actores dramáticos en el escenario de un teatro o los personajes de una película. El concepto “ruptura de la cuarta pared”, ha sido usado en la crítica para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador o que simplemente miran a cámara. Para un estudio detallado de los múltiples efectos resultantes de esta ruptura, véase el estudio de Tom Brown (2013). Guillén Landrián usa este recurso con varios objetivos: 1) romper el espejismo de objetividad en el documental, 2) establecer una relación de intimidad con los personajes, 3) provocar un distanciamiento crítico e incluso 4) tematizar la reflexión sobre el acto de mirar que se desprende de sus cortometrajes. Para un estudio detallado de este tipo de recursos en la filmografía de Guillén Landrián véase el estudio de Dean Luis Reyes, *La mirada bajo asedio* (2010).

⁴ Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) se fundaron el 28 de septiembre de 1960, en La Habana, con el papel de desempeñar tareas de vigilancia colectiva frente a la injerencia externa y los actos de desestabilización del sistema político cubano.

brida de todas las manifestaciones religiosas afrocubanas. Según Jorge e Isabel Castellanos (1988:181-182), la Regla fue fundada por Andrés Petit, un mestizo como Guillén Landrián que fue, al mismo tiempo, Terciario Franciscano, Isué de la Sociedad Secreta Abakuá, Padre Nganga (de las Reglas Congas) y babalocha de la Regla de Ocha (o Santería).

Es particularmente significativo que Guillén escogiera precisamente la Regla Kimbisa, máximo paradigma del mestizaje y que enmarcara su ceremonia dentro de un contexto tan incongruente como el de una institución (los CDR), cuya misión es la de vigilar y controlar la vida tanto pública como privada de los ciudadanos.

En la apoteosis final del filme asistimos así a una reivindicación de la naturaleza plural de los signos dentro de una estética de la hibridez que, a diferencia de otros documentales del momento, no sugiere un mensaje ideológico claro. Esta ambigüedad termina instalándose en la cinta tras el consabido rótulo “FIN” al que de inmediato sigue una críptica coda: “...pero no es el fin”, algo que se repetirá en otros de sus cortometrajes.⁵

Los del baile

Poco después, durante el llamado “Año de la Agricultura” (1965), Guillén Landrián dirigió otro cortometraje parecido: *Los del baile*. En él se entrecruzan de nuevo la cultura afrocubana y la realidad de los barrios populares de la capital.

La mayor parte del filme consiste en escenas de los habaneros bebiendo y bailando al ritmo del “mozambique,” estilo creado por Pedro Izquierdo (Pello El Afrokán) que combinaba la rumba afrocubana, el son y el *twist* afroamericano, popular a comienzos de los 60.⁶ Aunque la intención de su realizador probablemente era simplemente ofrecer un nuevo retrato poético de la vida

⁵ En una entrevista, Livio Delgado, camarógrafo del filme y uno de los grandes del cine cubano, comenta cómo *En un barrio viejo* fue bien recibido en el ICAIC. “Negro, esto es precioso”, dicen que comentó Julio García Espinosa, tras la proyección (Ramos, 2013). En cambio, el comentario despectivo de Fidel, que lo etiquetó de “afrancesado”, fue como un presagio de la futura caída en desgracia del director. Todos parecieron asentir y Espinosa, en su reseña para *Cine cubano*, modificó su opinión inicial: “el documental, sin embargo, pierde fuerza al aferrarse a esa especie de óptica nostálgica por los barrios viejos, similar al de aquellos turistas de antaño que alimentaban su sensibilidad disfrutando del rostro desvencijado, pobre, y, sobre todo estático, de los bohíos rurales” (cit. en Zayas 2010: 133).

⁶ Tras su creación en 1963, el Mozambique tuvo un éxito extraordinario tanto en los medios masivos (la radio y la televisión) como en la calle. El estilo combinaba un enorme despliegue de percusión (algunos de los conciertos llegaban a concentrar un centenar de tambores) con coreografía muy intensas, en las que predominaban unos movimientos casi espasmódicos. Aunque algunos musicólogos sugieren que fue promovido por el régimen para contrarrestar la *beatlemania* (mal vista por las autoridades), tuvo paradójicamente un gran impacto en la música popular norteamericana y dio lugar a nuevas formas sincréticas, como el mozambique neoyorquino de Eddie Palmieri (Moore, 2006: 182).

urbana, la cinta guarda ciertas afinidades estéticas con la censurada *PM*.⁷ Si, como se desprende de la prensa gubernamental, el “mozambique” había sido un encargo de Fidel para inspirar a los trabajadores voluntarios a participar en la cosecha anual de azúcar, *Los del baile* es un documental completamente alejado de la euforia política que dominaba la sociedad cubana, recreándose, como antes había hecho *PM*, en el componente lúdico de la vida cotidiana. Se situaba, por tanto, en las antípodas de la visión didáctica que el gobierno revolucionario había asignado al cine y, especialmente, a sus “Documentales Científico-Populares” (que fue la sección del ICAIC donde trabajó Guillén Landrián).

Tras la breve secuencia de título y créditos, se suceden escenas de gente bailando alegremente en las calles. Al igual que hará en muchos de sus documentales posteriores, Guillén Landrián usa el contrapunto musical y, así, entre las secuencias dominantes del mozambique intercala, en marcado contraste, música de danza del siglo XIX, considerada “música de blancos finos” (aunque no exenta también de cierto mestizaje cultural).

En las escenas callejeras, la cámara se va acercando a los transeúntes. Pero si unos bailan, otros trabajan, o esperan ociosos a que pase algo, en lo que Dylon Robbins ha calificado como una “amplia enciclopedia visual de movimientos, de cuerpos relajados, del desorden sincronizado y del exceso del goce público” (Robbins, 2013). Toda esta reivindicación de la fiesta espontánea, de lo puramente lúdico e improductivo, se desviaba peligrosamente de los documentales de propaganda oficiales, que subrayaban de forma beligerante los esfuerzos por aumentar la producción como una nueva manifestación de la lucha contra el imperialismo.

En este sentido, *Los del baile* recupera elementos de *PM*, uno de los títulos malditos del cine cubano, pero también anuncia otros de la que es, sin duda, la mejor y más conocida película de la década (y muy probablemente de todo el cine cubano): *Memorias del subdesarrollo* (1968). De hecho, fue Guillén Landrián quien, al parecer, ideó la secuencia inicial del filme de Gutiérrez Alea, a partir de una experiencia que tuvo en los carnavales de La Habana. Pero tal y como confesó en una entrevista, la dirección del ICAIC no permitió que su nombre apareciera en los créditos (Zayas 2010: 133). Recordemos que la secuencia que abre la película de Gutiérrez Alea muestra a la gente divirtiéndose al ritmo de mozambique (“Teresa/dónde está Teresa...”) interpretado por la orquesta de Pello el Afrokán. Se produce un disparo y un hombre cae muerto,

⁷ Es bien conocido el tumulto provocado por el *affaire PM* en la escena política y cultural cubana. El inocente documental de Saba Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal desencadenó un efecto en cadena que culminó con los célebres encuentros de Fidel Castro con los intelectuales cubanos, en los que acuñó la famosa consigna “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro Ruz 13).

pero pronto se olvidan todos del incidente. El goce domina sobre la tragedia y la gente sigue bailando con el mismo entusiasmo y la misma música que presenta *Los del baile*.

Poco después del estreno de *Memorias*, Guillén Landrián reciclaría la escena dentro de su experimento más arriesgado en cine-collage: *Desde La Habana: ¡1969! Recordar* (1969-1971). Irónicamente se trata de la escena de los créditos, entre los que, por supuesto, no hay ni rastro de su nombre.

Ociel del Toa

A mediados de los 60, Guillén Landrián filmó en la Cuba oriental tres documentales, que componen la contemplativa y melancólica “trilogía del subdesarrollo”: *Ociel del Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966) y *Reportaje* (1966). En ellos se explora la vida de los campesinos de la región y algunas de las transformaciones sufridas tras el triunfo de la Revolución.

El director quería, como explicó años después, hacer un cine original y personal, basado en temas inmediatos y plausibles. El intento de hacer algo así bajo la supervisión del aparato cultural del Estado fue un desafío, ya que cuestionaba indirectamente los triunfos de la Revolución: los tres muestran la ausencia de cambios radicales en áreas remotas de Oriente después del 59. Como recordó a menudo Julio García Espinosa (director del ICAIC de 1983 a 1991), Guillén Landrián se negaba a seguir el guion previsto para cada documental, poniéndose a sí mismo y a su propia obra bajo sospecha (Petusky Coger, 2005). Irónicamente, en sus producciones de 1968-1969 reciclaría algunas secuencias de estos filmes silenciados, evidenciando así, una vez más, el carácter incompleto de la Revolución. El atrevimiento le costaría caro.

Según el propio cineasta, *Ociel* surge de una conversación con Theodor Christensen.⁸ Al plantearle temas posibles que abordar, el documentalista danés le sugiere explorar las áreas rurales de Cuba. Tras recibir la correspondiente autorización del ICAIC viaja a Baracoa y allí queda fascinado por la belleza del lugar y sus gentes: “Y entonces abordé *Ociel del Toa* como un fresco de Cuba a través de lo que era la vida de los campesinos de esa provincia. Sin ser muy optimista” (Petusky Coger, 2005).

El cortometraje se centra en un miliciano de dieciséis años con una educación de tercer grado que tiene que manejar una cayuca hasta comunidades que carecen de carreteras y no tienen otra forma de comunicación con el mundo.

⁸ Tras el triunfo de la Revolución un nutrido grupo de directores europeos fue invitado por el ICAIC a visitar Cuba y contribuir a la formación de sus jóvenes cineastas. Entre ellos cabe destacar Chris Marker, Cesare Zavattini, Joris Ivens y Theodor Christensen. Durante más de un año Ivens y Christensen colaboraron con el departamento de documentales del ICAIC.

En este sentido, poco parece haber cambiado tras el triunfo de la revolución. Acabar con el aislamiento de los campesinos, sugiere el filme de Guillén Landrián, es una misión política. Al subrayar esto, se muestran los siguientes rótulos en la pantalla: “todo va al guajiro en cayuca: comida, ropa, los maestros / son horas con los pies en el agua / con los pies en el agua / es bueno que esto se sepa en La Habana”.

Las imágenes siguientes muestran la coexistencia de la realidad revolucionaria con reliquias aún vivas del pasado: Ociel y sus compañeros asisten a un baile, a una (supuestamente ilegal) pelea de gallos, a una asamblea educativa convocada por las organizaciones de masas y los servicios religiosos de una iglesia protestante. El cineasta comunica esta aparente contradicción en términos prácticos: “la muchacha que vende refrescos en el kiosco de la plenaria quiere ser joven comunista... / pero va a la iglesia con la tía / pero va a la iglesia / iglesia protestante del río Toa / los domingos por la noche no hay nada que hacer / y la iglesia se llena de guajiros”. Casi todos los aspectos de las vidas de estos campesinos subvierten los discursos oficiales sobre el impacto de la revolución en el campesinado: vivían aislados, practicaban su religión y eran dados al juego antes de la revolución y así permanecen también después.

Ociel del Toa despliega una gran variedad de juegos de montaje sin restituir una visión naturalista. Como han señalado Lillian Guerra y Dean Luis Reyes, el documental juega con la fragmentación y la ambigüedad (Guerra, 2012: 343; Reyes, 2010: 46). El cuerpo del joven Ociel se fragmenta mientras rema en el río para reconstituirse plásticamente en un juego de resonancias y reverberaciones, como también serán fragmentados, para atender a sus miradas y gestos enigmáticos, los demás personajes. Las voces se disocian de los cuerpos, pero no para editarlas en la banda sonora buscando ilustraciones o contrapuntos, sino para adoptar la materialidad de la palabra escrita en el rótulo que se inserta entre las imágenes de los rostros retratados de forma estática por la imagen en movimiento.

Este tipo de recursos apunta a una ruptura de las expectativas respecto a la naturaleza material del dispositivo cinematográfico; contribuye, además, a conectar la filmografía de Guillén Landrián con el modo reflexivo que Bill Nichols distingue entre los documentales de corte experimental. A diferencia del documental tradicional, el reflexivo subraya la construcción del artefacto cinematográfico y no se muestra interesado en “la” verdad, sino en la reconstrucción de una, entre otras muchas, verdades. Se trata de un modo fílmico que reconoce la imposibilidad de un sujeto puramente objetivo y en el que el espectador es, en última instancia, desafiado a cuestionar lo representado (Nichols,

2001: 194). Esta tendencia se presentará de una forma mucho más radical en sus últimos documentales.

Retornar a Baracoa

Como *Ociel del Toa*, los demás filmes de Guillén Landrián sobre las comunidades aisladas de Oriente muestran los logros de la Revolución, pero señalan también sus limitaciones. *Retornar a Baracoa* se centra en una población, la más antigua de Cuba, que permaneció accesible solo por mar durante más de trescientos años. Mientras que el documental exhibe los proyectos gubernamentales de construcción de una estación de radio, una escuela secundaria, un aeropuerto y un parque, las imágenes y voces de los residentes dejan al espectador con la sensación de que todo esto quizá sea demasiado poco.

El cortometraje recurre al arsenal característico de recursos formales del director: el uso y manipulación de la foto fija, la fotoanimación, los intertítulos, que usaría cada vez con más intensidad a partir de 1968. Todos estos recursos son formas de disfrazar al narrador y de dialogar con las imágenes y con el espectador de forma sorprendente y provocadora. Son también herramientas que usa para multiplicar el punto de vista que, a diferencia de los documentales clásicos del ICAIC, nunca es teledirigido ni dogmático. Todo se sugiere. Nada se afirma con certeza.

Una nota introductoria señala la relevancia histórica de Baracoa y su carácter casi inaccesible. Las imágenes (las montañas escarpadas, las carreteras en mal estado, un avión que aterriza) subrayan el aislamiento de la ciudad, mientras unas voces entonan una canción de amor a Baracoa. Las fotos fijas de un parque con la gente esperando algo indefinido y con la mirada perdida contribuyen a subrayar aún más, si cabe, las sensaciones de tedio y soledad. El rostro de un hombre joven aislado en un banco sobre el que se superpone la voz de Fidel arengando a las masas (“aquí lo importante es que no perdamos el espíritu juvenil y que los jóvenes no pierdan el espíritu revolucionario”) crea un contraste entre la llamada a la euforia revolucionaria que se esperaba de los documentales cubanos de aquellos años y el tedio del individuo en soledad condenado a una incomunicación tanto física (geográfica) como existencial.

A continuación, se nos presenta a los habitantes de Baracoa acudiendo a la sede del JUCEI (una de las primeras formas del gobierno local) para resolver cuestiones legales o encontrar soluciones a sus problemas.⁹ No se ve a nadie

⁹ En los primeros meses de 1961, se crearon nuevos órganos locales de poder denominados Juntas de Coordinación, Ejecución e Inspección (JUCEI), que tenían la responsabilidad coordinar empresas y organismos gubernamentales para permitir el mejor aprovechamiento de gran parte de los recursos en beneficio tanto de la municipalidad como de la nación.

del otro lado de la ventanilla. Solamente cuando una mujer dice que solo Fidel puede ayudarla, se escucha la voz de un funcionario (oculto al espectador) que dice estar allí para resolver los problemas de la gente sin que tengan que ir a hablar con Fidel.

En el montaje Guillén Landrián juega con el uso de intertítulos que le permiten evitar el narrador omnisciente propio de los documentales didácticos y la superposición de planos dispares y a menudo contradictorios que comunican efectos irónicos, paródicos o de puro extrañamiento. Una anciana negra articula un discurso incoherente mientras se superponen imágenes de un mulato contorsionándose en una ceremonia de santería. En la pared se aprecia un retrato de Fidel mientras el hombre no deja de convulsionarse. En otra entrevista, una mujer de aspecto humilde mezcla en sus palabras referentes religiosos y políticos: “Porque uno le pide a la Caridad, le pide a los santos, le dan la ayuda y le prestan la oportunidad. Pero en este caso, quien me la dio (refiriéndose a la casa) fue El Hombre. . . Fidel, ¿ese no es El Hombre?” La imagen corta bruscamente a una procesión en la iglesia.

Hay una secuencia especialmente notable que lleva al límite la estética del extrañamiento propia de la obra de Guillén Landrián. En ella una joven negra se arregla el pelo mientras escucha un empalagoso poema de José Ángel Buesa que un locutor recita en la radio con voz engolada:

La vida pasa. La vida rueda. Quizá se aparten tu alma y la mía. Pero el recuerdo nace y se queda. Y, aunque nuestro deseo no retroceda y nuestra llama se apague un día, mientras yo pueda soñar pueda regar mis sueños en la vereda de la armonía, tendré la dulce melancolía de aquellas frases entre la umbría y aquellos besos en la alameda.

La secuencia carece por completo de cualquier mensaje político, aunque es precisamente su inserción en el contexto de un documental del ICAIC lo que hace que cobre uno, pero muy distinto a la euforia revolucionaria que supuestamente debían transmitir los filmes de la época. Organizado sobre una sucesión de imágenes fijas, que evoca la técnica de Chris Marker en *La jetée* (1962), el segmento recrea poéticamente un momento trivial en la vida privada de una mujer que parece vivir al margen de la locura colectiva del país en aquellos años: “En Radio Baracoa hemos presentado *Una cita contigo*; un programa con versos y canciones para *ti*.” Lo que en un principio podría interpretarse como una estampa de la Cuba prerrevolucionaria “felizmente” dejada atrás con el triunfo de la Revolución, se convierte, para el espectador familiarizado con la obra de Guillén Landrián en una secuencia polisémica cargada de ironía. Al saber que se trata de unas imágenes rodadas en el Oriente cubano

cuando ya el delirio revolucionario estaba en pleno apogeo y que forman parte de un filme “maldito”, somos convocados a reevaluar su sentido aparente. Si bien *Retorno a Baracoa* fue un documental censurado, Guillén Landrián recicló la escena completa en *Coffea Arábica* (1968), insertándola entre otras de un impostado aliento panfletario.

El cortometraje termina con un intertítulo perturbador: “Baracoa es una cárcel con parque.” Esta vez, la visión sobre las personas es menos romántica y el cineasta encara de manera frontal los problemas sociales que les afectan: pobreza, inmovilismo, fatalidad.

Reportaje

Su cortometraje también censurado de 1965, *Reportaje*, trata supuestamente el tema de la ignorancia y el valor que la educación tuvo especialmente en los primeros años de la Revolución. Digo “supuestamente”, porque la forma en que lo hace es tan radicalmente ambigua y asombrosa que en ningún momento tenemos la sensación de estar frente a uno de los típicos documentales didácticos del ICAIC. Para empezar el cineasta muestra a centenares de campesinos participando de una forma atípica en el simulacro de funeral de “Don Ignorancia”. A diferencia de lo que sucede en los rituales carnavalescos, los participantes marchan en silencio, portando carteles escritos pobremente y lloran (en lugar de bailar y celebrar), como si manifestaran irónicamente el duelo por la muerte de su propia ignorancia.

Al igual que en sus cortometrajes anteriores, *Reportaje* se caracteriza por un uso polisémico de la imagen, la banda sonora y el montaje que hace imposible reducir la narrativa a un mensaje definido. Tras prender fuego al ataúd de cartón, los campesinos se reúnen en asamblea para debatir sobre las nuevas escuelas y la importancia de aprender, pero al igual que ocurre con el funeral, todo es presentado de una forma extraña y ambivalente. No se ve la presidencia por ningún lado y los rostros parecen ajenos, como si no entendieran lo que está ocurriendo a su alrededor. Esos rostros son enfrentados a otros que miran desde sus marcos: los de los próceres de la Patria y otros referentes de la Revolución (Fidel, Martí, Maceo y Lenin). Una muchacha que aparecía en la procesión lleva en su cuello un crucifijo sobre el que la cámara se recrea durante unos instantes, subrayando todavía más los contrastes. Del crucifijo la cámara corta bruscamente al ataúd, como imágenes del pasado que se quiere enterrar.

La asamblea pronto da paso a la merienda y la merienda al baile que ofrece un clímax similar al de la mayoría de los documentales que Guillén Landrián dirigió en esta época. La singularidad de *Reportaje* es que el baile aquí es des-

naturalizado y presentado desde una perspectiva radicalmente subjetiva. Más que de una fiesta, parece tratarse de un siniestro ritual. Si bien bailan al ritmo del changüí, los campesinos lo hacen con rostros tan inexpresivos como antes. Miran a cámara mientras se mueven, pero sus movimientos no denotan alegría, sino dolor. Sus rostros sudorosos sugieren cansancio y resignación. Las esporádicas risas parecen ajenas al goce y el movimiento se ralentiza. Toda la secuencia parece tener un contenido perturbador (casi maligno).

La cámara se detiene en el bello rostro de una joven guajira adolescente de sombrero de yarey. No hay placer en su semblante (más bien extrañeza). No deja de mirar a cámara mientras baila a cámara lenta. Le sigue un fundido a blanco y un intertítulo que aporta una nota metatextual: “REPORTAJE: GÉNERO INFORMATIVO QUE SURGE EN EL SIGLO XIX Y QUE TIENE HOY ENORME IMPORTANCIA. POR LO GENERAL SE TRATA DE UN RELATO VIVO SOBRE UN HECHO O UNA REALIDAD QUE SE ESTUDIA O EXPONE”.

La ironía no puede ser mayor. El cortometraje es todo menos un reportaje objetivo convencional. Muestra un suceso, pero parodia las convenciones del género periodístico. Si no hay objetividad, aún menos puede observarse intención propagandística alguna. Landrián muestra el acontecimiento con una mirada poética y, por tanto, subjetiva. Las miradas indolentes de los campesinos contradicen el mensaje oficialista. La fiesta ya no funciona como catarsis purificadora sino como actividad turbia conectada con un modo de ser ancestral, ajeno a las consignas y las soflamas políticas.

A pesar de que *Ociel* fue premiado con la Espiga de Oro en el Festival de cine de Valladolid, los otros dos títulos de la trilogía fueron censurados. Tras completar *Reportaje*, el cineasta fue detenido por el G2 (el principal organismo estatal de inteligencia del Gobierno de Cuba). Guillén Landrián explicó su arresto en estos términos: “Por la ansiedad de lograr una posición dentro de la industria, me atreví a cosas que no fueron bien vistas, porque se trataba de un cine sobre el pueblo cubano, en esos momentos, que tenía que ser por lo menos con euforia y yo no la tenía” (cit. en Petusky Coger, 2005). Las autoridades lo acusaron de intentar salir del país sin autorización y fue sentenciado a dos años en el Presidio Modelo de Isla de Pinos (el mismo sitio al que en 1953 había ido a parar Fidel Castro junto a los demás asaltantes del Moncada). Tras un año de encierro desarrolló problemas nerviosos que lo obligaron a cumplir el resto de la sentencia bajo arresto domiciliario, pero no sin antes ser confinado en el Centro Psiquiátrico José Galigarcía, donde sería sometido a múltiples sesiones de terapia electroconvulsiva sin anestesia (Brown y Lago, 1991:68). En 1966, gracias a la mediación de Christensen, el ICAIC volvió a contratarlo. Dos años después realiza su documental más conocido y polémico.

mico: *Coffea Arábica*. Dicen que algunos se escandalizaron ante la escena que mostraba a Fidel Castro ascendiendo un montículo mientras se escuchaba de fondo la canción de los Beatles, “Fool on the Hill”. Lo ocurrido fue bastante más complejo. En 1970, Guillén Landrián fue arrestado de nuevo y detenido en la Prisión Combinado del Este en La Habana. Un año después dirigió sus últimos cortometrajes, que no llegarían a ver la luz hasta 30 años después. En 1972, el ICAIC lo expulsó definitivamente del Instituto porque sus filmes eran “inconsistentes con los fines de la revolución.”. Sin la posibilidad de trabajar en la industria cinematográfica, se vio obligado a desempeñar todo tipo de empleos. En 1976 fue acusado de “desviacionismo ideológico” y de conspirar para asesinar a Fidel Castro, acusación basada, al parecer, en unos comentarios extemporáneos hechos en una fiesta. Llevado a Villa Marista en La Habana, estuvo retenido sin cargos y fue interrogado durante seis meses. En 1977 un Tribunal Militar lo sentenció a dos años de cárcel. Con su salud debilitada fue transferido, a petición de la Seguridad del Estado, al pabellón Carbó-Serviá del Hospital Psiquiátrico de la Habana, donde fue sometido a nuevas sesiones de electroshocks. En 1988 participó en una exposición de artistas disidentes que fue intervenida por la Seguridad del Estado. Al año siguiente se le permitió emigrar a Miami, donde pasó el resto de su vida pintando, viviendo de motel en motel y frecuentando los ambientes marginales de la ciudad, que retrató en el documental *Inside Downtown* (2001).

Conclusiones

En sus primeros cortometrajes Guillén Landrián reconceptualiza la cultura revolucionaria al mostrar y, por tanto, cuestionar, lo obvio: que existía un marco discursivo oficial y normativo para interpretar la realidad, un marco que indicaba cómo se debía de actuar dentro de la Revolución y que ni siquiera contemplaba la posibilidad de crear al margen de ella. En el cine de Guillén Landrián las muestras de euforia están inducidas de una forma tan forzada que el espectador termina por cuestionarlas, un hecho que desestabiliza toda la narrativa, incluyendo la de la Revolución y la del propio documental.

A pesar de haber alcanzado un gran virtuosismo y originalidad durante la llamada década prodigiosa del cine cubano (los años 1960), los documentales de Guillén Landrián siguen arrinconados en la historia oficial. Michael Chanan no le dedica ni una sola línea en ninguna de las dos ediciones de su historia del cine cubano y hasta muy recientemente los críticos se limitaban a señalar la semejanza de sus últimos documentales con los de Santiago Álvarez; pero, a pesar de que gran parte de los recursos formales sean similares, las diferencias en su sentido y funcionalidad son aún mayores. Y es que, en gran

medida, podríamos interpretar muchos de los filmes de Guillén Landrián como una parodia del documental épico-doctrinario, del que Santiago Álvarez fue su máximo representante. Si el cine de este fue siempre didáctico y propagandístico y, aun en su época más experimental, estuvo signado por el maniqueísmo ideológico y la ortodoxia política, el de aquel nunca abandonó la ambigüedad y el inconformismo. Cuando dirigió documentales de propaganda, porque eran los únicos que le permitieron realizar a finales de los 60, dicha propaganda en su obra suena siempre impostada y es invariablemente deconstruida mediante el uso de la ironía y la parodia. Una gran parte de sus documentales tienen como clímax la fiesta y el baile, lo que supone un contraste con el sobrio discurso revolucionario del momento. Los grupos subalternos, como la comunidad afrocubana o los olvidados campesinos del interior del país, adquieren en su filmografía un protagonismo inusual en el cine del ICAIC.

Aunque integró con virtuosismo la cultura popular y de masas dentro de una filmografía crítica y autorreflexiva, su vocación de marginalidad lo llevó a convertirse no solo en *enfant terrible*, sino también en un enigma histórico. Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos, cuyo cine no ha soportado el paso del tiempo, el de Guillén Landrián mantiene su frescura y modernidad originales. De hecho, se ha convertido en uno de los principales referentes del nuevo documental cubano producido en el siglo XXI.

A pesar de la mirada crítica de sus filmes, Guillén Landrián mantuvo a lo largo de su vida que nunca pretendió que sus obras fueran desleales. Lo que las hace tan problemáticas es la ambigua relación que establecen con el espectador. A medida que fue pasando el tiempo, su mirada se fue haciendo cada vez más subjetiva y personal; también más ambigua, y esto, a pesar de que sus últimos cortometrajes fueron hechos por encargo y bajo el encorsetamiento ideológico que imponía su adscripción al Departamento de Documentales Científico-Populares del ICAIC.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1971). Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. *Casa de las Américas*: 65-66.
- Aching, G. (2002). *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brown, T. (2013). *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Castellanos, J. & Castellanos, I. (1988). *Cultura afrocubana*, vol. 3. Miami: Ediciones Universal.
- Castro Ruz, F. (1991). *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.
- Chanan, M. (1985). *The Cuban Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García Borrero, J. (2012, julio 12). Enciclopedia Popular del ICAIC (1961-1963). *Cine cubano: la pupila insomne*. Disponible en: <https://cinecuban.olapupilainsomne.wordpress.com/2012/07/12/enciclopedia-popular-del-icaic-1961-1963>.
- Garland Mahler, A. (2015). “Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café”: Race and the Cuban Revolution in Nicolás Guillén Landrián’s *Coffea arábica*. *Small Axe*, 19(1): 55-75.
- Guerra, L. (2012). *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Howe, L. (2004). *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists after the Revolution*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Juan-Navarro, S. (2017). Cine-collage y autoconciencia en el nuevo documental cubano. In A. Sosa Cabañas (ed.), *Reading Cuba* (pp. 251-266), Valencia: Aduana Vieja.
- Moore, C. (1988). *Castro, The Blacks, and Africa*. Los Angeles: University of California Press.
- Moore, R. (2006). *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Petusky Coger, L. (2005, septiembre 2). Entrevistas: El cine postergado. *Cubaencuentro.com*. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20050904/74540a9e00385c591a45bac12d946245>.

- Ramos, J. (2013). Filmar con Guillén Landrián: Entrevista a Livio Delgado. *La fuga*. Disponible en: www.lafuga.cl/filmar-con-guillen-landrian-entre-vista-a-livio-delgado/663.
- Reyes, D. (2010). *La mirada bajo asedio: el documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Reyes, D. (2013). Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián. *La fuga*. Disponible en: www.lafuga.cl/exhumaciones-de-nicolas-guillen-landrian/660.
- Robbins, D. (2013). *Los del baile*: pueblo, producción, performance. *La fuga*. Disponible en: www.lafuga.cl/los-del-baile/658.
- Zayas, M. (2010). Nicolás Guillén Landrián: muerte y resurrección. *Cinemas d'Amérique latine*, 18(1): 121-135.

Filmografía

- Café con Leche* (2003), de Manuel Zayas.
- Coffea Arábica* (1968), de Nicolás Guillén Landrián.
- Desde La Habana: ¡1969! Recordar* (1969-1971), de Nicolás Guillén Landrián.
- En un barrio viejo* (1963), de Nicolás Guillén Landrián.
- Inside Downtown* (2001), de Nicolás Guillén Landrián.
- Los del baile* (1965), de Nicolás Guillén Landrián.
- Ociel del Toa* (1965), de Nicolás Guillén Landrián.
- Reportaje* (1966), de Nicolás Guillén Landrián.
- Retornar a Baracoa* (1966), de Nicolás Guillén Landrián.
- Taller de Línea y 18* (1971), de Nicolás Guillén Landrián.
- Un festival* (1963), de Nicolás Guillén Landrián.

A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de la piratería*

Marina Cavalcanti Tedesco*

Resumo: O documentário cubano pós-Revolução de 1959 se caracteriza por uma linguagem irônica e sarcástica, que se utiliza de fontes diversas para produzir um discurso militante homogêneo. Neste artigo, abordaremos a contribuição da cineasta Sara Gómez na construção desta linguagem, a partir da análise de *Historia de la piratería* (1962).

Palavras-chave: Sara Gómez; documentário cubano pós-Revolução de 1959; *Historia de la piratería*.

Resumen: El documental cubano posterior a la Revolución de 1959 se caracteriza por un lenguaje irónico y sarcástico, que utiliza fuentes diversas para producir un discurso militante homogéneo. En este artículo, abordaremos la contribución de la cineasta Sara Gómez en la construcción de dicho lenguaje, a partir de *Historia de la piratería* (1962).

Palabras clave: Sara Gómez; documental cubano pos-Revolución de 1959; *Historia de la piratería*.

Abstract: The Cuban documentary made after 1959's Revolution has an ironic and sarcastic language using diverse sources to produce a homogenous militant discourse. In this article, I will discuss the contribution of the filmmaker Sara Gómez in the process of constructing this language, based on the analysis of *Historia de la piratería* (1962).

Keywords: Sara Gómez; Cuban documentary made after 1959's Revolution; *Historia de la piratería*.

Résumé : Le documentaire cubain post-Révolution de 1959 se distingue par un langage ironique et sarcastique, qui utilise différentes ressources pour produire un discours militant homogène. Dans cet article, nous nous occuperons de la contribution de la réalisatrice Sara Gómez dans la construction de ce langage, à partir de l'analyse de son film *Historia de la piratería* (1962).

Mots-clés : Sara Gómez ; documentaire cubain post-Révolution de 1959 ; langage cinématographique ; *Historia de la piratería*.

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Departamento de Cinema e Video, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCine, 24210-590, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ninafabico@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 2019-05-29.

Os primeiros anos do documentário cubano

Como diversos pesquisadores e pesquisadoras do cinema cubano já apontaram (Villaça, 2010; López, 2013; Del Valle Dávila, 2014), a atenção dada à cultura, e especificamente ao cinema, após a instauração do governo revolucionário, no princípio de 1959, não teve precedentes na América Latina. Ainda em janeiro deste ano, foram criadas a Direção de Cultura do Exército Rebelde e, dentro dela, a Seção de Cinema, considerada o embrião do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) (López, 2013).

Os objetivos didáticos presentes na fundação da Seção de Cinema e os dois primeiros filmes por ela produzidos, os documentários *Esta tierra nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959) e *La vivenda* (Julio García Espinosa, 1959), são bastante emblemáticos de características centrais do projeto cinematográfico da Revolução e da estrutura erigida no final de março de 1959 para implementá-lo: o ICAIC.

Ainda que a filmografia dos últimos 60 anos da ilha tenha ficado conhecida principalmente através de obras ficcionais, com exceção do Noticiero ICAIC Latinoamericano e seu responsável, Santiago Álvarez¹ (aspecto que abordaremos mais à frente neste texto), o ICAIC nasce e durante vários anos será vocacionado para o documentário. De acordo com Mariana Villaça (2010: 241), até 1976, o Instituto realizava menos de 10 ficções anuais, ainda que sua meta fosse de no mínimo 12.

Tais documentários, assim como o Noticiero e outras produções afins, eram simultaneamente um lugar onde se forjava um novo cinema cubano – ou, nos termos de muitos atores sociais da época, “o” cinema cubano – e uma grande escola para profissionais de todas as áreas. Deteremo-nos, por ora, na primeira destas duas funções.

Tornaram-se célebres e representativas (além de terem sido efetivas) as declarações de Alfredo Guevara, primeiro diretor do ICAIC, no número 1 da revista *Cine Cubano*: “seria injusto acusar os mercadores nativos da situação que encontramos o cinema cubano. Na verdade, não encontramos situação alguma porque tal cinema não existe. Salvo esforços esporádicos, isolados e condenados ao fracasso, jamais se tentou realizar uma obra artística” (Guevara, 1960: 4, minha tradução).

Não obstante sejam evidentes, hoje, os exageros da estratégia retórica de marco zero e tábula rasa, empregada em muitas revoluções, não apenas na cubana, é indiscutível que a produção cinematográfica deste país começa a

¹ Evidentemente que outros documentaristas cubanos, em especial nas últimas décadas, conquistaram projeção nacional e internacional. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar que dentro do cânone do cinema daquele país a imensa maioria dos realizadores dedicou-se à ficção.

viver transformações abissais a partir de 1959. Como destaca Ignacio del Valle Dávila:

Ainda que o cinema cubano não tenha nascido com a Revolução, a criação do ICAIC em 1959 significou um antes e um depois para o desenvolvimento cinematográfico do país, pois instaurou um modelo de desenvolvimento cinematográfico sólido, centralizado e definido, onde até então tinham existido experiências individuais, privadas e sem estratégias de desenvolvimento suficientemente elaboradas. Não apenas mudou a forma de fazer cinema, mas mudou – e isso é o fundamental – a forma de *compreender* o cinema (Del Valle Dávila, 2014: 86, minha tradução, grifo original do autor).

Em um contexto de mudanças sociais radicais e de diferentes projetos de sociedade em disputa, no qual um cinema revolucionário precisava ser inventado, não surpreende que tenha havido tensionamentos entre os membros que compunham o ICAIC, entre o ICAIC e outros sujeitos políticos/órgãos culturais e, ainda, entre o ICAIC e o governo central. Da mesma maneira, não causa estranhamento que, após Cuba ter se declarado socialista, em abril de 1961, a pressão sobre o Instituto dos setores que defendiam o realismo socialista soviético tenha aumentado.

Tendo sido autônomo até a criação do Ministério de Cultura (MINCULT), em 1976, o ICAIC foi classificado por Villaça como uma “instituição privilegiada”, pois “pôde funcionar por um longo tempo com certa autonomia em relação à política administrativa e à política cultural estabelecidas” (Villaça, 2010: 25).

Tratava-se, contudo, de uma autonomia parcial, “uma vez que estamos tratando de um contexto onde toda a sociedade é tutelada pelo Estado” (Villaça, 2010: 25), e que teve que ser defendida em diversos momentos. Para nos mantermos dentro do recorte proposto, os primeiros anos do documentário cubano, citaremos a notória polêmica envolvendo, de um lado, o ICAIC, e de outro, Blas Rocas, dirigente histórico do Partido Socialista Popular (PSP) – de onde o próprio Alfredo Guevara era oriundo.

No artigo “El Cine Cubano 1963” (1963), Guevara mobiliza diversos argumentos para evitar ingerências e normativas no fazer cinematográfico. Ele se refere ao fato de ter sido encarregado pelo próprio Fidel Castro de “estudar as possibilidades de criar um movimento cinematográfico e dotá-lo de seus instrumentos de trabalho” (Guevara, 1963: 5, minha tradução), usando sua proximidade com o líder máximo da Revolução como capital simbólico. Recupera o início da lei que criou o ICAIC, a qual afirma que o cinema é uma arte. E, talvez o mais engenhoso, faz uso do materialismo histórico para justificar sua posição:

Karl Marx, como Engels e também Lênin, realizaram um trabalho filosófico e crítico que muitas vezes considerou as obras artísticas que lhes eram contemporâneas, assim como as de outras épocas, mas de modo algum estabeleceram generalizações que pudessem servir, separadas dos textos como material crítico, ou dos contextos históricos, sua época e condições específicas, para fixar limites e caminhos para as buscas artísticas (Guevara, 1963: 6, minha tradução).

Na mesma edição de *Cine Cubano*, logo após o texto do diretor do ICAIC, aparece “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos” (Molina *et al.*, 1963), assinado por 29 realizadores, Sara Gómez entre eles, igualmente argumentando contra a imposição de um modelo exógeno para o cinema cubano. Embora constituíssem um grupo bastante heterogêneo, o que incluía algumas brigas internas, se uniam, com sucesso, nos momentos de “ataque externo”. “Tais discussões públicas permitiram sobretudo que o cinema cubano encontrasse uma maneira de se expressar que não tinha nada a ver com a rigidez ideológica que os ‘dogmáticos’ estavam sugerindo” (Borrero, 2007, s/pág, minha tradução).

No campo do documentário, essa busca por uma maneira revolucionária de se expressar, assim como seus resultados, têm sido amalgamados ao diretor Santiago Álvarez. Militante do PSP e, como muitos da primeira geração do ICAIC, fundador antes da Revolução da Sociedade Cultural Nosso Tempo, em pouco tempo se tornou o responsável pelo Noticiero ICAIC Latinoamericano. Nas palavras de Amir Labaki, a obra do cineasta “destaca-se de pronto por sua amplitude” (Labaki, s/d: 9), sendo mais de 600 edições do Noticiero e mais de 100 filmes, em sua imensa maioria documentários.

Evidentemente, Álvarez não se destaca “apenas” por isso (e aqui fazemos uso das aspas para marcar que tal amplitude, ainda mais no contexto latinoamericano, é extraordinária). Estudado e reverenciado em todo o mundo, identifica-se seu cinema com a ironia e o sarcasmo e o abandono da voz sobreposta em prol de outros recursos sonoros para construir sentidos (Prioste, 2015); com a utilização sem preconceitos de materiais muito diversos: filmes, fotografias, jornais, reportagens televisivas, gravuras, etc. (López, 2013); e uma “montagem [que] visa[va] criar a partir de imagens de origem heterogênea um discurso militante homogêneo” (Labaki, s/d: 11).

Tendo sido o responsável geral pelo Noticiero e dirigido quase metade de suas edições, não é possível separá-los totalmente. Tal dificuldade, associada ao mito do Grande Artista (que encontra similar cinematográfico na tradição do Autor), acabou resultando em construções historiográficas que, na maioria das vezes, invisibilizaram importantes contribuições de outras pessoas, entre elas,

como defendemos neste texto, da realizadora Sara Gómez, para as aclamadas características do documentário cubano pós-Revolução.

Os poderes naturais do artista como imitador, seu controle sobre grandes e possivelmente perigosos poderes, têm funcionado historicamente para destacá-lo dos outros como um criador divino, alguém que cria seres a partir do nada. O conto de fadas do artista descoberto por um artista mais velho ou por um perspicaz patrono de garotos prodígios – normalmente disfarçados de meninos do pastoreio – tem sido o grande argumento da mitologia artística desde que Vasari (1511-1574) imortalizou o jovem Giotto (1266-1337), descoberto pelo grande Cimabue (1240-1302) enquanto o rapaz guardava seus rebanhos, desenhando ovelhas com uma pedra... Mesmo quando o jovem Grande Artista ainda não tivera a sorte de vir equipado com um rebanho de ovelhas, seu talento sempre pareceu manifestar-se desde muito cedo e independente de qualquer estímulo externo (Nochlin, 2017: 22).

Desde o período descrito por Linda Nochlin já houve mudanças. Praticamente todos estudiosos e estudiosas do cinema cubano apontam que Álvarez só se voltou para a realização cinematográfica aos 40 anos e por causa da Revolução, e destacam a importância que cineastas de fora do país, como Agnès Varda, Chris Marker, Joris Ivens, Roman Karmen e Theodor Christensen (Núñez, 2009; Yero, 2017), tiveram na formação dos grandes diretores do ICAIC dos primeiros anos. Porém, um número muito menor dá o destaque devido ao Noticiero ICAIC Latinoamericano ter sido, junto com a Enciclopedia Popular² nos primeiros anos, um “lugar de aprendizado de muitos cineastas cubanos, ainda mais quando se considera que por decisão da direção do ICAIC os realizadores deveriam passar pelo documentário antes de fazerem ficções” (Del Valle Dávila, 2014: 104, minha tradução). Portanto, um espaço onde jovens cineastas ingressavam com muita vontade de experimentar e mostrar seu talento, e encontravam terreno para isso. Foi precisamente este o caso de Sara Gómez.

¿Quién eres tú, Sara Gómez?³

A pergunta que abre esta seção do texto é pertinente porque aponta tanto para o desconhecimento que há ainda hoje sobre a realizadora cubana (embora seja visível nos últimos anos o aumento do interesse de pesquisadoras e pesquisadores por ela) quanto para a falta de destaque dado à sua obra no momento em

² Em entrevista, Inés María Martiatu relata que "A Enciclopédia Popular (1962) era uma espécie de revista onde os diretores que iam surgindo estreavam, os quais ficavam encarregados de pequenas notas, mas Sara sempre tratava tirar partido delas. Não se conformava com algo superficial" (Martínez-Echazábal, 2014: 243-244, minha tradução).

³ Nos valem aqui do título de um texto de Gerardo Fullea León (2001).

que era produzida, o que faz com que haja lacunas em sua trajetória praticamente impossíveis de serem transpostas (Yero, 2017).

Nascida em 1943, em uma família negra de classe-média, Sara Gómez passou 13 dos 31 anos que viveu trabalhando no ICAIC. Devido à tradição musical de diversos parentes, muito cedo recebeu educação nesta área, e chegou a cursar por seis anos o Conservatório de Havana (González, 2017). Os resultados desta intimidade com a música, e em especial com a música da ilha, podem ser vistos em todos seus filmes, sendo tema de *...Y tenemos sabor* (1967). E foi um dos motivos para que trabalhasse como assistente de direção de Agnès Varda, em *Salut, les Cubains* (1963). Apesar de haver boatos que Gómez foi escolhida porque sabia dançar o cha-cha-cha (infelizmente, a deslegitimação das mulheres tem sido uma constante em diferentes momentos da história do audiovisual), Varda, em entrevista, foi bastante explícita: “Eu falo espanhol [logo, não precisaria de uma intérprete]. Ela [Sara] era, antes de tudo, quem facilitava o encontro com as pessoas. E uma cúmplice” (Ziebinska-Lewandowska, 2015: 8, minha tradução).

Ao ingressar no ICAIC, com menos de 20 anos, Sara Gómez já possuía experiência no jornalismo cultural, na revista *Mella* e no semanário *Hoy Domingo*, e fora aluna do Primeiro Seminário de Etnologia e Folclore (1960-1961). Segundo Olga García Yero (2017), reverberações das experiências de contato entre estudantes e informantes através do método etnográfico, vividas no seminário, podem ser encontradas em quase toda a sua filmografia.

Como se interessou pelo cinema e de que forma entrou no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos são questões não bem explicadas. Contudo, sabemos que ela logo se encaminhou para a direção, tendo sido assistente de nomes como Roberto Fandiño e Tomás Gutiérrez Alea⁴. Ao mesmo tempo, seguindo o caminho protocolar dentro do ICAIC, começou a dirigir no Noticiário ICAIC Latinoamericano e na Enciclopedia Popular. É para esta última que realiza *Historia de la piratería* (1962), produção que analisaremos adiante.

⁴ Gómez e Alea desenvolveram uma relação profissional muito afetuosa e profícua. Ela foi fundamental para que o cineasta abordasse as questões da população negra da América Central em seus filmes, e ele foi um dos editores de *De cierta manera* (1974) após a morte precoce da realizadora. Em 1989, Alea fez o seguinte relato: “Realmente Sara como assistente de direção era um desastre; o que não tem nenhum problema, pois nem sempre um bom assistente de direção se torna um bom diretor de cinema. . . O trabalho com ela foi muito bom durante toda a preparação da película [*Cumbite*, 1964]... mas quando começamos a filmar era tão dispersa, tinha tantas coisas na cabeça que tivemos uma grande crise uma vez, então a mandei para Havana, mas ela não se resignou e regressou; recorde que filmávamos em Guantánamo. Evidente, foi uma dessas crises que tinha um resultado positivo. Não quero dizer que tenha melhorado como assistente, mas já sabíamos sobre que bases deveríamos trabalhar, houve concessões de ambas as partes, e foi aí que se consolidou uma amizade que durou e se aprofundou cada vez mais”(Padrón, 1989: 40, minha tradução).

Há certa dúvida se ela foi a primeira cineasta da história do cinema cubano. Yero aponta que Juan Antonio García Borrero e Mario Naito López atribuem tal alcunha a espanhola Rosina Prado, posto que esta realizou em 1963 *Palmas cubanas* na ilha⁵. Não obstante, pelo que a pesquisadora conseguiu apurar, pois várias obras de Sara Gómez não são datadas, a carreira de Gómez como diretora começou um pouco antes. Portanto, por comparação, “*parece ser Sara Gómez a primeira pela datação de sua produção fílmica*. Em todo caso, o importante é reconhecer que, em aquele meio tão marcadamente difícil para a mulher, houve duas cineastas que contribuíram com suas obras à produção do documentário cubano” (Yero, 2017: 42, grifo original, minha tradução). Cabe lembrar que apenas *De cierta manera*, o último filme de Sara Gómez, foi ficcional, e mesmo assim tem uma forte presença do documentário.

Para além da falta de datação, contribuí de forma decisiva para estas incertezas do presente a falta de destaque dado a Gómez e suas produções enquanto ela era viva. Villaça se refere à realizadora como uma “presença incômoda” dentro do ICAIC (Villaça, 2010: 243). Certamente ela não foi a única, mas conseguiu construir mediações entre seus interesses e abordagens e os do Instituto para continuar atuante, ainda que isso tenha tido um preço.

A presença crescente na filmografia da cineasta das questões raciais e de gênero, e de sujeitos que não se enquadravam no ideal do “Homem Novo”, ainda que muitos estivessem no processo de se tornarem, fez com que outros setores do governo não aceitassem o filme encomendado (caso de *Mi aporte*, de 1972) ou que obras não fossem estreadas (como *De bateyes*, 1971). Ademais,

Enquanto viveu, Sara Gómez não foi suficientemente reconhecida pela crítica. Em *Cine Cubano*, durante sua vida ativa no ICAI, há apenas referências a suas obras. Só se incluem alguns de seus documentários em listas onde se menciona a produção deste gênero em Cuba... Tardou até 1989 [15 anos após sua morte] para que nas revistas *Bohemia* e *Romance* aparecessem trabalhos jornalísticos sobre a cineasta... Neste mesmo ano é que aparece o primeiro *dossier* sobre sua obra (Yero, 2017: 42-43, minha tradução).

Yero (2017) destaca, ainda, que suas películas não eram enviadas a festivais internacionais, e, por conseguinte, nunca puderam sequer concorrer a este tipo de prêmio, e que Gómez não compunha as delegações cubanas que circulavam nestes espaços tão importante para o cinema e as carreiras de quem trabalha nele.

⁵ Na verdade, Borrero (2009) aponta que o primeiro filme de Prado em Cuba foi *Ismaelillo* (1962), o que deixa a situação ainda mais complexa, pois é o ano em que Sara começa a dirigir. Nesse caso, seria necessário averiguar as datas precisas de realização e lançamento, informações que ninguém conseguiu obter até o momento. De qualquer maneira, é certo que Gómez foi a primeira mulher a realizar um longa-metragem na ilha.

Evidentemente, não é possível ignorar que, para além das escolhas políticas dos documentários de Sara Gómez, questões de gênero e raciais atravessavam sua experiência como profissional. Martiatu, em entrevista a Martínez-Echazábal, relata que, quando foi mãe, a realizadora não teve direito à licença maternidade e teve que se afastar temporariamente do ICAIC. Embora a licença fosse uma conquista sindical pré-Revolução e que a partir de 1959 os direitos das mulheres tenham avançado bastante em Cuba, "os contratos para os criadores do ICAIC não contemplavam a possibilidade que as mulheres pudesse ser diretoras e muito menos que parissem" (Martínez-Echazábal, 2014: 245, minha tradução).

Não obstante, é preciso não ter uma visão simplista das relações de gênero na ilha, que eram bastante complexas. Como nos lembra Yero,

O hoje amplamente reconhecido cineasta Fernando Pérez tentou entrar no ICAIC em 1961 e não o aceitaram até 1963: nesta data, Sara Gómez já havia se tornado documentarista e, entre outras tarefas, tinha atuado como assistente da reconhecida cineasta francesa Agnès Varda na realização da sua obra *Salut le cubains!* [sic] Fernando Pérez não pôde filmar seu primeiro longa-metragem até os 44 anos, enquanto Sara Gómez fez o seu aos 30. Não é possível afirmar que a cineasta de *Isla del Tesoro* não sofria discriminação como mulher e como negra, mas tampouco se pode absolutizar esta ideia (Yero, 2017: 72-73, minha tradução).

Desde que começou a ser um tema acadêmico, o que, com algumas importantes exceções, se deu este milênio (Martínez-Echazábal, 2014; Yero, 2017), Gómez tem sido estudada pelas questões de gênero, negritude e subalternidade fortemente presentes em grande parte de sua filmografia. Destaca-se, em quase todas estas investigações, a maneira singular e pioneira de abordá-las no cinema cubano. É evidente que ainda há muito o que explorar na obra de Sara, e esperamos que neste momento em que tais questões ressurgem com força nos estudos cinematográficos tal fortuna crítica se adense.

Contudo, propomos aqui outra abordagem à trajetória da documentarista. Pretendemos trazer suas contribuições para o que ficou consagrado como a linguagem do documentário cubano pós-revolucionário, e que é associada basicamente a Santiago Álvarez. Não estamos de acordo com a avaliação que "Sara parece ter aberto o caminho para Santiago Álvarez, quem em 1963 ainda não havia empregado estas técnicas" (Yero, 2017: 94, minha tradução). Parece-nos uma simples inversão do mito do Grande Artista. Ademais, no caso dos primeiros anos do ICAIC julgamos que de fato o correto é privilegiar a dimensão coletiva dos processos.

Ao mesmo tempo, um filme como *Historia de la piratería* demonstra que não é mais possível aceitar nem sua invisibilidade quando se trata da estrutura-

ção de uma linguagem do cinema documental cubano nos anos que se seguiram à Revolução, nem afirmações como “[Sara] realiza curtas [chamados de notas] para a série didática de documentários Enciclopedia Popular, supervisionada pelo mestre Santiago Álvares [sic]” (León, 2001: 240, minha tradução), a qual dá a entender que Álvarez em 2, 3 anos de atuação cinematográfica já era um diretor maduro e com a sua linguagem estabelecida, pronto para transmitir todo seu grande conhecimento as e aos jovens.

Historia de la piratería: filmar em tempos de construção de uma linguagem

Como mencionado anteriormente, o filme conhecido como *Historia de la piratería*, que na verdade tem como título original *Piratas de la América y luz a la defensa de las costas de Indias Occidentales*, foi uma produção para Enciclopedia Popular. Fruto da colaboração do cinema – e, portanto, do ICAIC – com a campanha de alfabetização massiva levada a cabo pelo Mined, o Ministério da Educação cubano, “a ‘enciclopedia’ consistia na produção de pequenas ‘notas filmicas’, didáticas, de cerca de dez minutos” (Villaça, 2010: 70). *Historia de la piratería* coincide com a duração descrita pela pesquisadora. Coincide também com o caráter didático ao qual Villaça se refere, ainda que seja um didático bem diferente do que o senso comum poderia imaginar.

Supostamente tendo por objetivo contar a história da pirataria, ou seja, a atuação de ladrões e saqueadores dos mares e das costas na época da conquista e posterior disputa pelas Américas, o tema deste documentário de Sara Gómez são os ataques que os Estados Unidos fazem a Cuba nos primeiros anos da Revolução. Tanto é assim que em seus primeiros 38 segundos o que assistimos são imagens da chegada do navio *Río Damují* no porto de Havana. Tendo sido vítima de ataque por parte dos vizinhos do norte, a tripulação retorna e é recebida pelo povo, que vibra. Reforçando a disposição de resistência daqueles homens, expressa nas faixas “Junto a nuestro Pueblo venceremos” e “Patria o muerte” penduradas na embarcação, uma declaração onde relatam o que passaram é lida em estilo “pomposo”, semelhante às locuções de rádio do período, por uma voz sobreposta masculina.

A quebra de expectativas quanto à linguagem do filme acontece logo a seguir. De forma abrupta, surge uma tela negra e a voz sobreposta de uma mulher, que apresenta, em tom sério, uma definição de pirataria do Tribunal Inglês de Almirantado. As próximas imagens a aparecer são os créditos, e em uma cartela lemos seu enorme título, enquanto ouvimos uma música que nos remete a clássicos do cinema hollywoodiano. Em *tilt down*, surge o documento de onde surgiu o nome do curta, enquanto a narradora diz: “título pirateado”.

Esta breve sequência, iniciada pela “tela negra [que] atua como fratura da narração” (Yero, 2017: 92, minha tradução) que vinha sendo apresentada, conjuga as características que identificamos como principais contribuições de Gómez para a construção da linguagem que ficou associada ao documentário cubano pós-1959: a intermedialidade e o uso de materiais diversos, uma lógica de encadeamento entre banda sonora e imagética que extrapola a ilustração e a ironia e o sarcasmo.⁶ A cineasta se vale, ainda (e não apenas nesta obra), de uma narradora mulher, mas isso será durante muitos anos raro de se encontrar na produção documental da ilha.

Historia de la piratería combina em sua montagem imagens em movimento, fotografias fixas, notícias de jornais, documentos históricos, gravuras e trechos de filmes hollywoodianos, em um procedimento que hoje poderíamos denominar intermedialidade. “A intermedialidade é o processo criativo e agenciador de novos sentidos e de novas formas e metodologias de tradução de temas, conceitos e questões” (Bastos, 2019: 6), em um encontro de mídias que se dá através da “decomposição e recomposição dos elementos miméticos que atravessam os formatos narrativos que permeiam as diferentes mídias” (Bastos, 2019: 6).

Sara tinha conhecido os efeitos que Agnès Varda obtinha com a fotomontagem. As gravuras – correspondentes aos séculos XVI, XVII e XVIII – se sucedem para mostrar a história da pirataria... A narração que se refere aos séculos anteriores se entremesclam com imagens de uma ilha em pé de guerra preparada para enfrentar uma ameaça estrangeira, assumida pela cineasta como nova pirataria (Yero, 2017: 93, minha tradução).

Como fica explícito no trecho que aborda o primeiro assalto pirata a Havana (2 minutos e 45 segundos), a intermedialidade, associada a uma edição que não relaciona imagem e som a partir da ilustração, contribui para a sobreposição de tempos históricos necessária à efetivação da proposta fílmica de Sara Gómez. Enquanto o narrador nos relata este episódio, ocorrido em 1538, um *zoom in* em uma página de jornal mostra uma matéria sobre as balas que atingiram 9 quartos do Hotel Sierra Maestra, cujo título destaca que Cuba saberá se defender. Imediatamente, surgem diversos planos da população nas ruas passando por cartazes que chamam às armas e pregam morte ao invasor,

⁶ Ao elencarmos tais contribuições, não pretendemos afirmar que Sara Gómez foi a primeira pessoa na história do cinema cubano a se valer destes recursos (afirmação que, além de difícil de ser feita, parece-nos infrutífera), e sim que, através do emprego deles em *Historia de la piratería* e em outros filmes do início de sua carreira, a diretora participou ativamente de um processo de construção coletiva de uma linguagem, ainda que muitas vezes esta costume ser associada apenas a Santiago Álvarez.

de um CDR (Comitê de Defesa da Revolução) e das forças cubanas de segurança interagindo com as pessoas. Ao mesmo tempo, a voz masculina relata as medidas tomadas no passado para proteger a cidade: guarda permanente no alto do morro, necessidade que os vizinhos portassem armas...

A intermedialidade também é um recurso para trazer à tela ironia e sarcasmo, que se intensificam nos minutos finais de *Historia de la piratería*. Pouco depois de 8 minutos, aparece um plano médio de um homem sem camisa, junto a uma vela, que sorri e fala para a câmera: “esta é a última viagem do ‘Pirata Hidalgo’ . Um navio pirata, em águas piratas, em um mundo pirata. Não perguntem, acreditem apenas no que vejam”. Tem início uma trilha que podemos associar ao gênero narrativo aventura e a personagem interpretada pelo ator Burt Lancaster em *His Majesty O’Keefe* (película de 1954 dirigida por Byron Haskin), agarrada a uma corda, se desloca de uma parte a outra da embarcação, parando em cima de uma outra vela. Sem nenhum tipo de transição, a imagem seguinte, a qual tem características bem diferentes da anterior, é o *zoom in* de um navio se deslocando pelas águas ao som de um *jazz*. Retorna-se a *His Majesty O’Keefe*, através de um plano geral uma caravela ou algo semelhante navegando. O *jazz* permanece, mesmo não fazendo parte do filme dentro do filme, e John F. Kennedy, em uma fotografia, olha por um periscópio. Voltamos para o interior do Pirata Hidalgo, onde ocorre um *fade out* sonoro e, em um enquadramento semelhante ao primeiro, a personagem recomenda: “não, acreditem na metade do que vocês veem”.

Se a decomposição e recomposição da primeira frase de Lancaster funciona como uma referência direta ao momento da feitura e recepção de *Historia de la piratería*, as demais denunciam a campanha de difamação que os Estados Unidos faziam de Cuba, inclusive através do próprio cinema.

Faltando menos de 30 segundos para o encerramento do documentário, após uma sequência de fotografias de Kennedy ao som de um *jazz*, retornamos a uma produção hollywoodiana de piratas, agora *Captain Horatio Hornblower* (1951), de Raoul Walsh. Intercalando planos deste filme como fotos do então presidente estadunidense, a narradora afirma: “em 1962, a pirataria não está morta. Existem películas de piratas” (Gregory Peck limpa um canhão) “e piratas de películas” (Kennedy, no canto direito de uma fotografia, usa óculos escuros e tem uma expressão contraída no rosto). Ainda ouvimos a música quando, por duas vezes, aparece um avião cruzando rapidamente o céu, seguido de um *tilt down* para uma placa que diz: “República de Cuba – território livre de ameaça”. Finaliza o curta uma imagem fixa de John F. Kennedy com a mão na testa e um ar preocupado. No diálogo com este momento da banda imagética, o *jazz* da trilha sonora parece um deboche. E é, como toda a sequên-

cia. Sara Gómez e tantas outras manifestações culturais cubanas debocham do fato de os Estados Unidos, uma grande potência, não serem capazes de intimidar e muito menos conter a Revolução que ocorria em uma pequena ilha vizinha.

A título de conclusão

Assistir à filmografia de Sara Gómez permite compreender a enorme contribuição que esta cineasta deixou para o documentário cubano e para o cinema da ilha em geral. Como destacamos no início deste artigo, após um longo período de invisibilidade ainda não totalmente superado, tem-se ressaltado seu pioneirismo ao trazer para o cinema de seu país discussões de gênero, raça e subalternidade, em especial (mas não só) ao se dedicar a personagens que não se enquadravam no ideal do Homem Novo.

Esperamos, através da apresentação de elementos da trajetória de Gómez e da análise de *História de la piratería* (em articulação com aspectos mais gerais da história do cinema cubano), ter demonstrado o quanto sua atuação foi importante também para a conformação de uma linguagem até hoje associada à produção documental pós-Revolução, cuja criação muitas vezes é atribuída apenas a Santiago Álvarez.

Lamentavelmente, no que tange a questão que motivou esta etapa de nossa pesquisa sobre a realizadora, o que grande parte da historiografia fez com Sara Gómez ocorreu com diversas mulheres. Podemos citar, a título de ilustração, os casos de Alice Guy-Blaché no primeiro cinema e da própria Angès Varda na *Nouvelle Vague*. Em sociedades machistas e patriarcais como as nossas, a mentalidade do Grande Artista tende a apagar não apenas a dimensão coletiva dos processos criativos, mas as mulheres neles envolvidas.

Referências bibliográficas

- Bastos, T. (2019). Intermedialidade e Imagem-síntese em *As Mil e Uma Noites* Volume 2-O Desolado. *Anais do XX Encontro SOCINE* (no prelo).
- Borrero, J. (2007). Polémicas Culturales de los 60 (Selección y prólogo de Graziella Pogolotti). Disponível em: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/04/19/polemicas-culturales-de-los-60-seleccion-y-prologo-de-graziella-pogolotti/>
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- Guevara, A. (1963). El cine cubano 1963. *Cine Cubano*, 14-15(1): 1-13. La Habana.
- Guevara, A. (1960). Realidades y perspectivas de un nuevo cine. *Cine Cubano*, 1(1): 3-10. La Habana.
- González, R. (2017). Sara Gómez: vivir y revivir en cine (prólogo). In O. Yero, *Sara Gómez. Un cine diferente* (pp.11-21), La Habana: Ediciones ICAIC.
- Inter Press Service en Cuba. (2013). Trascendencia de la obra cinematográfica de Sara Gómez: la obra de Sara Gómez se mantiene vigente en la sociedad cubana contemporánea. Disponible em: www.ipscuba.net/espacios/altercine/hacer-visible-lo-invisible/trascendencia-de-la-obra-cinematografica-de-sara-gomez/
- Labaki, A. (s/d). *O olho da revolução. O cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras.
- León, G. (2001). ¿Quién eres tú, Sara Gómez?. In R. González (ed.), *Coordenadas de Cine Cubano 1* (pp. 239-248). Santiago de Cuba: Editora Oriente.
- López, M. (2013). El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días. In M. López (ed.), *Coordenadas del cine cubano 2* (pp.105-121). Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- Martínez-Echazábal, L. (2014). ¡Sara es mucha Sara! Entrevista a Inés María Martiatu. *Afro-Hispanic Review*, 33(1): 235-260. Nashville.
- Molina, R. (1963). Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos. *Cine Cubano*, 14-15(1): 14-17. La Habana.
- Nochlin, L. (2017). Por que não existiram grandes mulheres artistas?. In A. Pedrosa & A. Mesquita (ed.), *Histórias da sexualidade: antologia* (pp.16-37). São Paulo: Masp.
- Núñez, F. (2009). *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Padrón, F. (1989). Retrato múltiple de Sara. *Cine Cubano*, 127(1): 37-43. La Habana.

- Prioste, M. (2014). *O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.
- Yero, O. (2017). *Sara Gómez: un cine diferente*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Ziebinska-Lewandowska, K. (2015). Socialisme et cha cha cha – Cube 1963 vue par Agnès Varda. Entretien réalisé par Karolina Ziebinska-Lewandowska. In *Pour les photographies* (pp. 3-5), Paris: Éditions Xavier Barral/Éditions du Centre Pompidou.

Filmografia

- ...Y tenemos sabor* (1967), de Sara Gómez
- Captain Horatio Hornblower* (1951), de Raoul Walsh
- Cumbite* (1964), de Tomás Gutiérrez Alea
- De cierta manera* (1974), de Sara Gómez
- De bateyes* (1971), de Sara Gómez
- His Majesty O'Keefe* (1954), de Byron Haskin
- Historia de la piratería* (1962), de Sara Gómez
- Ismaelillo* (1962), de Rosina Prado
- Mi aporte* (1972), de Sara Gómez
- Palmas cubanas* (1963), de Rosina Prado

O INTERCIONALISMO NO CINEMA CUBANO

El internacionalismo en el cine cubano

Internationalism in Cuban cinema

L'internationalisme dans le cinéma cubain

Internacionalismo e mimésis política – a voz de Fidel Castro na edição 291 do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*

Glauber Lacerda*

Resumo: Analisamos, no presente artigo, como a voz de Fidel Castro é inscrita na edição 291 do Noticiero ICAIC Latinoamericano (NIL), a fim de se gerar o engajamento do público com os ideais internacionalistas defendidos pela Revolução Cubana. Neste número, o cinejornal cobriu o encerramento da Conferência de Solidariedade com os povos de Ásia, África e América Latina, realizada em Havana em janeiro de 1966. Palavras-chave: Noticiero ICAIC Latinoamericano; Internacionalismo; Fidel Castro; Estudos de Som; voz.

Resumen: En el presente artículo analizamos cómo está inscrita la voz de Fidel Castro en la edición 291 del Noticiero ICAIC Latinoamericano (NIL) para tratar de generar el compromiso del público con los ideales internacionalistas defendidos por la Revolución Cubana. En dicho número, el noticiario cubrió el cierre de la Conferencia de Solidaridad con los pueblos de Asia, África y América Latina, realizada en La Habana en enero de 1966. Palabras clave: Noticiero ICAIC Latinoamericano; Internacionalismo; Fidel Castro; Estudios de Sonido; voz.

Abstract: In this article, I analyze how Fidel Castro's voice is inscribed in the 291 edition of Noticiero ICAIC Latinoamericano (NIL) in order to generate public engagement with the internationalist ideals defended by the Cuban Revolution. In this edition, the film covered the closing of the Solidarity Conference with the peoples of Asia, Africa and Latin America, held in Havana in January 1966. Keywords: Noticiero ICAIC Latinoamericano; Internationalism; Fidel Castro; sound studies; voice.

Résumé : Nous examinons dans cet article comment la voix de Fidel Castro est inscrite dans l'édition 291 du Noticiero ICAIC Latinoamericano (NIL) afin de susciter l'engagement du public envers les idéaux internationalistes défendus par la Révolution cubaine. Ce numéro du ciné-journal porte sur la clôture de la Conférence de Solidarité avec les peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, qui s'est tenue à La Havane en janvier 1966. Mots-clés : Noticiero ICAIC Latinoamericano ; Internationalisme ; Fidel Castro ; Études du son ; voix.

* Universidade Federal da Bahia – UFBA, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (PPG CCC), Faculdade de Comunicação – Facom. 40170-115, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: glaubml@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de março de 2019. Notificação de aceitação: 30 de maio de 2019.

“La propaganda es vital. Sin propaganda no es posible movilizar a las masas, y sin movilización de las masas, no hay Revolución”, disse Fidel Castro em carta enviada à guerrilheira Melba Hernández em agosto de 1955 (*apud* Pasqualino, 2016: 27). Neste momento, o Movimento 26 de julho (M-26-7), liderado por Castro, se organizava no intuito de derrubar a ditadura de Fulgencio Batista e implantar uma nova ordem no país caribenho, missão esta que seria impossível sem as investidas midiáticas para a mobilização das massas. Antes e após a entrada triunfante dos rebeldes em Havana em 1º de janeiro de 1959, a propaganda seria fundamental para a constituição do novo regime.

As imagens dos barbudos da Sierra Maestra marcariam profundamente o imaginário das lutas de libertação do Terceiro Mundo, e seguem alimentando utopias até os dias de hoje. Ao mesmo tempo, há muitos registros de áudio que compõem este universo simbólico, tais como músicas populares – canções, hinos e marchas; efeitos sonoros, como sons de armas, utilizados para exaltar a importância da violência revolucionária na luta anti-imperialista; e pelas vozes das lideranças revolucionárias que soam em produtos midiáticos diversos. Nesta última categoria, a voz de Fidel Castro é uma peça-chave na construção do imaginário social em torno da luta revolucionária. Passados 60 anos do triunfo da Revolução, o reconhecido timbre do comandante em chefe ainda é escutado diariamente na programação de rádio e televisão da ilha.

Entre 1960 e 1990, o cinema também cumpriu o papel de trincheiras da subjetividade na luta contra o imperialismo através do *Noticiero ICAIC Latinoamericano (NIL)*. Durante três décadas, circularam 1493 edições do cinejornal nas salas de cinema cubanas, divulgando os acontecimentos mundiais e realçando a liderança de Fidel Castro dentro da ilha, e o papel de destaque do comandante entre as lideranças do Terceiro Mundo comprometidas com a luta contra o colonialismo, neocolonialismo e imperialismo. O internacionalismo revolucionário foi um dos pilares da retórica política do cinejornal.

Em se tratando de uma rede de solidariedade terceiro-mundista, a edição 291¹ do *NIL*, lançada no dia 17 de janeiro de 1966, faz um resumo da Conferência de Solidariedade com Povos de Ásia, África e América Latina, ou Conferência Tricontinental, que acabara de se realizar em Havana. A voz de Castro atravessa toda a edição, sobrepondo-se às falas de lideranças estrangeiras e arrancando ovações do auditório lotado. Como o *Noticiero* é um veículo de propaganda da Revolução, supomos que, ao se inscrever a voz do então primeiro ministro em quase toda a edição, faz-se entender que Castro é uma personagem central nas articulações internacionalistas de Cuba. Paralelamente,

¹ Disponível em: www.ina.fr/video/VDD13020604/conferencia-tricontinental-en-la-habana-conferencia-tricontinentale-a-la-havane-video.html. Acesso em 15 de junho de 2019.

ao se inserir na trilha sonora a recepção entusiasmada da plateia que o assiste, presume-se um contágio mimético do espectador do *NIL* no apoio à fala anti-imperialista de Fidel Castro.

Analisaremos, neste artigo, como a voz de Castro se inscreve dentro do programa poético da edição 291 em prol do engajamento do público cubano nos ideais internacionalistas da Revolução. Para empreender esta investigação, valemo-nos do conceito de “mimésis política”, de Jane Gaines (1999) e de noções de Michel Chion (2006; 2011) sobre os modos de inserção da voz no cinema.

Noticiero ICAIC Latinoamericano

A primeira iniciativa cultural após a Revolução Cubana foi a criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), através da lei 169 de 24 de março de 1959. Segundo Mariana Villaça (2010), a instituição foi concebida com o objetivo de produzir e difundir conteúdos audiovisuais comprometidos com o processo revolucionário. Além de controlar a cadeia cinematográfica na ilha, o ICAIC também foi uma referência na produção de *design* gráfico, com uma vasta produção de cartazes e, ao mesmo tempo, foi um laboratório de criação musical, visto que, a partir de 1969, sediou o Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GESI), responsável pelo auge de notáveis *cantautores* cubanos, tais como Pablo Milanés e Silvio Rodríguez.

A partir do dia 6 de junho de 1960, uma novidade ocuparia as telas de cinema cubanas, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, cinejornal oficial da Revolução. Para Ignacio Del Valle Dávila (2014), o *Noticiero ICAIC* tinha como missão “[...] difundir las reformas, las decisiones políticas y los posicionamientos ideológicos de la Revolución y, en general, los imaginarios sociales ligados a ella”. Quando entrou em circulação, o *Noticiero* era também uma trincheira ideológica frente a cinejornais privados, como *El Nacional*, *El Noticiero América* e *Noticiero Naticolor* (Labaki, 1994: 38), que adotavam uma orientação contrária ao direcionamento político da Revolução. Ainda no início da década de 1960, os demais noticiários cinematográficos foram nacionalizados e o *NIL* passou a ser o único jornal cinematográfico editado em Cuba. Cada programa tinha em média 10 minutos e era programado junto a um documentário de curta-metragem e um longa ficcional (Álvarez *apud* Labaki, 1994: 43). A realização do *NIL* foi inviabilizada pela crise econômica após a dissolução do campo socialista.

O *NIL*, quase na totalidade das três décadas de circulação, foi dirigido e supervisionado por Santiago Álvarez (1919-1998). A partir da década de 1970, Álvarez se dedicaria mais aos documentários e outros diretores, como Fer-

nando Pérez e Manolo Pérez passam a dirigir o programa com mais frequência, tendo o aval de Santiago Álvarez como diretor-geral do programa. Ao todo, Álvarez assinou a autoria de 572 números do *Noticiero*, nos quais registra os processos de independência e revoluções na Ásia, África e América Latina (Bustos, 2018: 180-181). O diretor era próximo a Fidel Castro e integrou a equipe do mandatário em diversas viagens ao redor do mundo, jornadas estas que estão registradas no *NIL* e nos documentários que realizou.

Palavras do Comandante

A voz de Fidel Castro já era conhecida em Cuba antes da Revolução. No efervescente ano de 1958, a Revolução seria gestada pelas ações guerrilheiras no campo e na cidade, enquanto a mobilização das massas era mediada pela distribuição de panfletos, jornais e pelas ondas da Rádio Rebelde, que entrou no ar em 17 de fevereiro de 1958, com transmissão direta da Sierra Maestra.

A pesquisadora Beatriz Pasqualino (2016: 42) considera a experiência de radiodifusão dos rebeldes como uma “arma de guerrilha” pelo fato de ter sido um recurso fundamental em prol da mobilização popular que viabilizaria a Revolução. Na medida em que as colunas revolucionárias avançavam e conquistavam as cidades da ilha, as emissoras de rádio locais passavam a integrar a rede da Rádio Rebelde. Em 1 de janeiro de 1959, já havia uma cadeia com 32 estações. Além da programação musical engajada, as vozes dos comandantes insurgentes agitavam a cena política do país. A voz de Fidel Castro soaria pela primeira vez nas ondas da *Rebelde* em 17 de abril de 1958, e seria ouvida outras vezes nos 311 dias em que a rádio se manteve na clandestinidade, até o triunfo da Revolução. Desde janeiro de 1959, é possível que em Cuba não se tenha ficado um único dia sem se ouvir o timbre vocal do comandante nas mídias locais.

Um bom termômetro do impacto da voz de Fidel Castro no imaginário social sobre a Revolução são os usos que se faz dela nos filmes ficcionais cubanos e sobre Cuba. É o caso de *Candelaria* (Jhonny Hendrix Hinestroza, Colômbia, Cuba, Alemanha, Noruega, 2017) e *Sérgio e Sergei* (Ernesto Daranas, Cuba, 2017), que tomam trechos de discursos do líder que tratam do “período especial”² para situar o espectador sobre o tempo histórico da narrativa. Outro exemplo é *Memórias do Desenvolvimento* (Miguel Coyula, Cuba, 2010), no qual a voz de Castro soa num diálogo delirante entre o protagonista, Sérgio, e uma bengala de empunhadura em formato de cabeça de cachorro.

² Período especial em tempos de paz, como ficou conhecido o momento de crise econômica aguda que o país passou após o fim da União Soviética.

A proposta de análise deste artigo parte de uma observação ao assistir todos os 293 excertos do *Noticiero ICAIC* disponível na plataforma aberta do *Institut National de l'Audiovisuel* (INA/França).³ A voz de Fidel Castro é muito recorrente em toda a coleção e soa como a voz oficial da Revolução. A constatação não é extraordinária, mas o interessante são os diferentes modos como a voz do líder é inscrita nas imagens. Na edição 218,⁴ de 10 de agosto de 1964, a voz do líder explicando a ideologia colonialista por trás dos filmes do *Tarzan* é coberta por imagens de uma das versões cinematográficas da história do personagem branco que cresceu na selva africana. Na edição 328,⁵ lançada em 3 de outubro de 1966, a voz de Castro acompanha imagens de uma versão fílmica de *Dom Quixote*, em que ele compara os sonhos do cavaleiro andante com a audácia revolucionária do povo cubano. Na edição 290,⁶ de 3 de janeiro de 1966, antecedente a que iremos analisar. Fidel Castro aparece como o anfitrião que recebe as delegações estrangeiras para o sétimo aniversário da Revolução e para a Conferência Tricontinental. A voz e a imagem do primeiro-ministro cubano atravessam toda a edição, destacando o seu papel de líder revolucionário. Embora a edição apresente uma cartela que destaca o protagonismo do povo cubano, das suas armas e dos delegados da Conferência Tricontinental (Figura 1), a trilha sonora é marcada pela voz de Fidel Castro, editada de diferentes momentos nos dias que antecederam o encontro internacional em Havana.

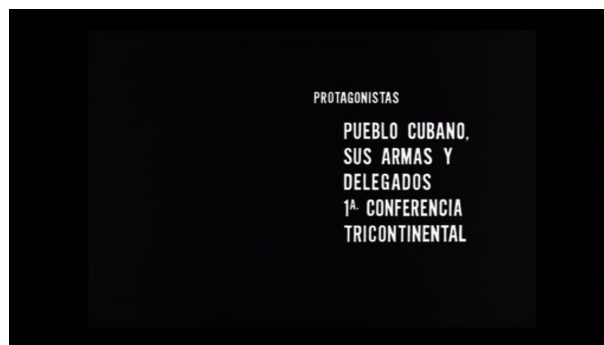


Figura 1. Cartela da edição 290 fala do protagonismo do povo cubano e dos delegados da Conferência Tricontinental na luta anti-imperialista.

Fonte: Cinemateca de Cuba.

³ O INA realizou o trabalho de restauração e digitalização da coleção do NIL. Parte do acervo está disponível gratuitamente no www.ina.fr.

⁴ Disponível em: www.ina.fr/video/VDD13020143/represion-racial-en-los-estados-unidos-repression-raciale-aux-etats-unis-video.html. Acesso em: 15 jul. 2019.

⁵ Disponível em: www.ina.fr/video/VDD13020821/graduacion-de-estudiantes-en-mayari-remis-e-de-diplomes-a-des-etudiants-a-mayari-video.html. Acesso em: 15 jul. 2019.

⁶ Assistido na Cinemateca de Cuba em março de 2019.

Internacionalismo e Cinema

Nos anos posteriores à Revolução e, após a declaração do caráter socialista do novo regime, em 1961, Cuba assumiria um papel de destaque no cenário geopolítico. Mais do que uma simples filiação ao campo socialista e uma destacada oposição aos Estados Unidos, os comandos de Havana movimentaram peças no tabuleiro global. Segundo Chomsky (2015: 128), as ações militares de Cuba no exterior, durante a Guerra Fria, chegaram a ficar atrás apenas dos EUA, superando até mesmo a URSS. Já as políticas de auxílio civil eram superiores às Nações Unidas. Até 2006, o Estado cubano enviou para fora mais de 400 mil soldados e 70 mil prestadores de auxílio, como profissionais de saúde e da construção civil. As telas do cinema cubano foram uma das plataformas midiáticas que apresentavam ao povo as mazelas do colonialismo, do neocolonialismo e do imperialismo em oposição ao protagonismo de Cuba, junto aos povos do Terceiro Mundo, na luta de emancipação dos povos oprimidos.

Entre 3 e 15 de janeiro de 1966, a capital cubana sediou a I Conferência de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina, ou, simplesmente, Conferência Tricontinental. O evento reuniu mais de 500 delegados de 82 delegações dos três continentes (Mahler, 2018: 3). A agenda tricontinental incluía apoio militar e diplomático entre os países filiados à luta contra o colonialismo, o neocolonialismo e, principalmente, o imperialismo estadunidense. Na ocasião, foi criada a Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL) e a Organização Latino-americana de Solidariedade (OLAS). Segundo Manuel Barcia (2009: 213):

A Conferência Tricontinental de Havana significou nova direção para a luta anti-imperialista em todo o mundo. Pela primeira vez, um grande número de movimentos dos três continentes representados ofereceu uma frente comum de luta contra o imperialismo dos EUA em todo o mundo. Já de saída, o encontro levou a um aumento no número de movimentos guerrilheiros, particularmente na África e na América Latina.⁷

Esta “frente comum de luta” impactou o cinema cubano, e em especial o cinema de Santiago Álvarez, nos anos de 1960 e 1970. A luta anti-imperialista, nos países representados na Tricontinental, seria o mote de filmes como *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972), sobre o Chile; *Maputo Meridiano Novo* (1976), sobre Moçambique; e *Abril de Vietnam en el año del gato* (1975),

⁷ Do original: *The Tricontinental Conference of Havana signified new direction for the anti-imperialist struggle worldwide. For the first time ever a large number of movements from the three represented continents offered a common front to engage US imperialism across the world. In the first instance the meeting led to an increase in the number of guerrilla movements, particularly in Africa and Latin America* [tradução nossa].

sobre os milênios de história e de resistência do povo da Indochina até o fim da Guerra do Vietnã em 1975.

Dois dias após o encerramento da Conferência, em 17 de janeiro de 1966, iria para as telas dos cinemas cubanos a edição 291 do Noticiário ICAIC com os principais momentos do encontro, destacando o discurso de encerramento de Fidel Castro. O modo como o discurso do primeiro-ministro se inscreve nas imagens, e se articula com os outros sons, presume um efeito de engajamento internacionalista do público cubano, para quem o cinejornal era endereçado.

Mimésis Política

Para Jane Gaines (1999), o cinema de não-ficção politicamente engajado, por trazer marcas indiciais do mundo histórico, é entendido com um instrumento de agitação política. Por esta perspectiva, considera-se a possibilidade de o público incorporar, mimeticamente, elementos e intenções contidos nos corpos que estão em quadro. Mas até que ponto as imagens cinematográficas podem influenciar os agentes políticos a promover ações a fim de transformar a sociedade em que vivem? O que seriam, afinal, estas ações? E este contexto social específico? Gaines admite as dificuldades em delimitar e aferir empiricamente o que seria contexto, ação e transformação. Sendo assim, é impossível mensurar os impactos do NIL nas circunstâncias em que se inseriu. O que a autora defende é a existência de uma poética em filmes militantes que presume efeitos de engajamento político nos espectadores. O cinema engajado conjectura que a emoção transmitida pelos corpos projetados na tela tem a capacidade de contagiar o espectador. Há, portanto, uma crença de que imagens de protestos, embates corporais e saques, por exemplo, podem incitar atos enérgicos no público.

Para Jane Gaines (1999: 85), os pensadores e realizadores de esquerda partem de uma confiança ingênua de que o documentário é capaz de impulsionar as pessoas a mudar o mundo que as circunda. Contudo, é muito difícil mencionar obras que tenham gerado impactos amplos dentro de um dado contexto social. Em 1995, o *National Film Board*, do Canadá, convidou cineastas e pesquisadores a elaborar uma relação de 10 filmes de não-ficção que impulsionaram mudanças no mundo. O máximo a que os especialistas conseguiram chegar depois de muito debater foi a uma lista de obras que influenciaram realidades locais. A mimésis política, por conseguinte, está diretamente relacionada a um engajamento prévio – ou um envolvimento mínimo com o tema – por parte do público a que a obra se endereça.

Desde a década de 1920, realizadores e teóricos pensaram o impacto político dos seus filmes. Gaines (1999) contrapõe dois dos pilares da teoria ci-

nematográfica na discussão sobre os efeitos políticos do cinema. De um lado, John Grierson, como mentor da escola britânica de documentaristas, um dos responsáveis por definir o cinema de não-ficção como documentário. Do outro, Sergei Eisenstein, diretor e teórico que figura entre os primeiros pensadores do cinema. Para o primeiro, o cinema teria um papel civilizatório. Sua concepção da arte cinematográfica está a serviço dos valores defendidos pela coroa inglesa e em prol do restabelecimento do império britânico após a Primeira Guerra Mundial. Neste sentido, o pensamento griersoniano não é comprometido com a agitação política, é muito mais apaziguador das forças contrárias ao *status quo* do que defensor de filmes revolucionários que pressupunham viradas no campo político em favor da classe trabalhadora. Por outro lado, a visão eisensteiniana de arte cinematográfica é explicitamente comprometida com a Revolução Soviética no seu afã transformador dos primeiros anos de triunfo dos bolcheviques. Eisenstein defendia que a composição e encadeamento dos planos do filme devem ser capazes de despertar um *pathos* revolucionário no espectador. Noutras palavras, o diretor do *Encouraçado Potemkin* (1925) presume que as revoltas, os corpos em luta e o ímpeto de transformação social visto nas mulheres e homens da tela são capazes de despertar o desejo revolucionário em quem está sentado na poltrona da sala de cinema. O *pathos* se dá por um processo mais sensorial do que cognitivo. A concepção de efeito político do cinema presente em Eisenstein é, para Gaines, uma potência mimética. Ademais, a autora defende uma superioridade técnica do cinema em afetar corpos em relação a outras plataformas utilizadas na militância: “A razão do uso de filmes em vez de folhetos e panfletos no contexto da organização das bases políticas é que os filmes apelam através de sensações para sensações, contornando o intelecto”⁸ (Gaines, 1999: 92). Analisaremos, portanto, como a performance e o conteúdo verbal, assim como as ovações em torno do discurso de Fidel Castro, são inscritos na edição 291 do *NIL* em função de uma contaminação política por parte dos espectadores.

Noticiero 291

Para melhor localizar o elemento sonoro de nosso interesse, a voz de Fidel Castro, dividimos a edição 291 do *Noticiero ICAIC* em cinco sequências: 1) abertura (Rádio Habana Cuba); 2) Fidel-acúsmetro; 3) Festividades de encerramento; 4) Plenária; 5) Finalização catártica do discurso de Fidel Castro.

⁸ Do original: *The reason for using films instead of leaflets and pamphlets in the context of organizing is that films often make their appeal through the senses to the senses, circumventing the intellect.* [tradução nossa]

sin atender a vacaciones, han trabajado para el éxito de esta conferencia, han trabajado por atender las representaciones de los pueblos hermanos. Nuestro pueblo todo ha vivido en estos grandes días la gran fiesta de la solidaridad internacional. (Transcrição da edição 291 do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*)

Neste primeiro momento, não se vê Castro, apenas sua voz que passa a soar em imagens de um auditório lotado. O então primeiro-ministro será aqui um acúsmetro, isto é, ouve-se a voz sem que se mostre o corpo que a emana. Na sequência anterior, a voz de Castro soando no interior de um estúdio da Rádio Habana sugere o alcance transnacional das palavras do líder da Revolução. Desde o ano de 1961, a emissora já tinha uma programação poliglota em nove línguas a fim de atender ao caráter internacionalista da Revolução e era transmitida por ondas curtas em toda a América do Sul, como uma estratégia de propaganda dos ideais revolucionários. O último plano da sequência de abertura localiza o espectador sobre o lugar onde está acontecendo a conferência, Cuba (Figura 2). Ao alinhar a voz do principal líder político ao mapa da ilha, depois de mostrar mapas de outras partes do mundo, o cinejornal sugere que Cuba é o centro dos debates em torno da luta antiimperialista e Fidel Castro, o porta-voz da mensagem de “solidariedade internacional” entre os povos periféricos. Mais do que o conteúdo da mensagem e a ênfase produzida pela prosódia do Comandante, a *mimésis* está no contracampo, ou melhor, nas ovações da plateia que aprova plenamente a defesa de Fidel de uma luta tricontinental na sequência “2”.

A voz de Fidel Castro obedece a um padrão desenvolvido nos primeiros anos de cinema sonoro: o verbocentrismo (Chion, 2009:13). Na hierarquia dos sons, o conteúdo verbal ocupa o topo da pirâmide. Portanto, privilegia-se, na mixagem, a inteligibilidade da voz em detrimento dos demais sons. Isto se deve ao poder das palavras na condução de uma narrativa. Na ausência de imagens e sons que conduzam determinada narrativa, as vozes guiam a atenção do espectador. Nesta edição do *Noticiero*, a voz do comandante atravessa todo o programa. Aparece entre 00:00:46 e 00:01:34, e de forma intermitente entre 00:04:35 e 00:07:00, depois entre 00:07:18 e 00:09:16. Portanto, dentro dos nove minutos e meio do noticiário, quase cinco e meio são preenchidos pela voz dele.

Na sequência “3”, o elemento que mais sobressai é a música. Mostra-se a cerimônia de encerramento da Conferência e, pela primeira vez, aparece Fidel Castro em meio às festividades com as delegações internacionais. Muito embora Jane Gaines centre a sua elaboração do conceito de *mimésis* política em elementos realistas dos filmes de não-ficção, ela admite que elementos outros, que fogem do realismo, corroboram com o mimetismo. É o caso das músicas.

No curta-metragem *Now!* (1965), dirigido por Santiago Álvarez, derivado da edição 282 do *Noticiero*, estreado em 30 de agosto de 1965, a música homônima, interpretada por Lena Horne, é inserida para fins de agitação política. No caso da edição 291, temos uma série de entradas musicais que exaltam a Revolução – como a *Marcha al 26 de Julio* e o *Himno al Guerrillero Heroico* (José RabazaVázquez) – e que faz referência a Ásia, África e América Latina – como a música vietnamita da abertura, a música percussiva africana e o *Himno de la Tricontinental* que encerra o programa. Contudo, o conteúdo musical não é a matéria da presente análise.

Voltando ao verbocentrismo, o fenômeno é mais evidente na segunda entrada da voz de Fidel, na sequência “4”, entre 00:04:35 e 00:07:00. Logo após a sequência que mostra a cerimônia de encerramento da Conferência dentro de um estádio e a festa na Plaza Vieja, no centro histórico de Havana, aparece Fidel Castro pela primeira vez. Seria algo próximo ao que Michel Chion denomina como desacusmatização (Chion, 2011: 104), isto é, a revelação da fonte sonora, no caso o dono da voz (Figura 3). Não obstante, só na sequência seguinte se vê a imagem de Castro falando para a mesma plenária que aparece na sequência “2”.



Figura 3. Desacusmatização de Fidel Castro na Sequência 3.

Fonte: ina.fr.

Na sequência “4” (Figura 4), Castro segue falando do sucesso da Conferência, mesmo havendo forças contrárias atuando para que o encontro fracassasse. A fala do líder é entrecruzada por várias outras vozes em idiomas diferentes. Após a fala de uma delegada indiana, em inglês, a câmera se descola em direção à plateia. Os presentes utilizam fones para ouvir a tradução simultânea. É importante destacar que as falas dos estrangeiros não são traduções daquilo que diz Fidel Castro. A polifonia de vozes se aproxima da ideia de fala-emanção¹⁰ de Chion (2006), que seria o uso de vozes em que o contexto

¹⁰ Do original: *parole-émanation*.

em que são utilizadas agrega mais significado à narrativa do que o conteúdo semântico. Neste caso, é possível que o público cubano não decodifique todos estes idiomas, mas certamente interpretam o caráter internacionalista da Conferência e o papel central de Cuba, representada por seu líder maior, nesta audaciosa articulação terceiro-mundista. Assim como na abertura do *Noticiero*, a Tricontinental é apresentada como uma Babilônia harmonizada. E a voz do protagonista, Fidel Castro, só some completamente em dois momentos, quando atravessada pela fala de dois outros cubanos. O primeiro é Osmany Cienfuegos, presidente da recém-criada OSPAAAL. O conteúdo da fala de Cienfuegos segue o mesmo viés ideológico do que diz Castro quando sua voz sai em *fade out*. O comandante em chefe afirma que, naquela ocasião, seria criado um organismo internacional envolvendo os três continentes e, então, fala aquele que foi designado para presidir o novo organismo. Cienfuegos saúda os delegados de África, Ásia e América Latina: “[...] Combatientes de los tres continentes, la delegación cubana saluda a todos los combatientes antiimperialistas que integran esta conferencia como representantes genuinos de los pueblos hermanos de África, Ásia y América Latina” (Transcrição da edição 291 do Noticiero ICAIC Latinoamericano). Por fim, há um *cross fade* entre a voz de Fidel, que desce, e a de Raúl Roa, ministro de Relações Internacionais de Cuba, que sobe. Este novo agente parafraseia um lema utilizado por Castro no fim dos seus discursos desde 1960 e utilizada até os dias de hoje nas declarações e nas peças oficiais de propaganda do governo cubano: “Patria o Muerte! Venceremos!”. Seguindo a mesma ideia, Roa brada “Patria o muerte para África, Asia y América Latina!”. O auditório lotado aplaude.



Figura 4. A voz de Fidel Castro cruza as falas das lideranças internacionais.

Fonte: ina.fr.

As palmas revelam a aprovação do público ao discurso. Na montagem, a ênfase dos aplausos é manipulada de modo a ser menos ou mais intensos. A construção da expressividade das ovações é mais visível na fala de Fidel Castro seguida à fala de Roa. Diz o comandante:

Sin alardes, sin alardes, sin modestias de ningún tipo, así entendemos, los revolucionarios cubanos, nuestro deber internacionalista. Así entiende nuestro pueblo sus deberes, porque entiende que nuestro enemigo es uno. El mismo que nos ataca a nosotros, en nuestras costas, en nuestras tierras, el mismo que ataca a los demás. Y, por eso, decimos y proclamamos que con combatientes cubanos podrá contar el movimiento revolucionario en cualquier rincón de la tierra. (Transcrição da edição 291 do Noticiero ICAIC Latinoamericano).

Quando Castro afirma que todo o movimento revolucionário mundial pode contar com o apoio dos cubanos, ouvem-se palmas e se vêem imagens de mãos que são construídas com o uso de diversas escalas de planos, passando uma mensagem de um apoio unânime do auditório (Figura 5). Se, para Jane Gaines, a mimésis política é uma espécie de contaminação da audiência com as emoções presentes na tela, a ovação da plateia no encerramento da Conferência presume o apoio dos cubanos à Tricontinental ao assistir ao *Noticiero* nas salas de cinema do país. A própria retórica de Fidel Castro, no encerramento do evento, conjectura sobre a recepção dos cubanos aos povos amigos e como seguirá a relação a partir de então:



Figura 5. A ênfase nas palmas após Fidel declarar apoio dos cubanos ao movimento revolucionário mundial

Nuestro Pueblo ha sentido como suyos, todos y cualquier problema de los demás pueblos. Como les dije, el 2 de enero, los recibí de brazos abiertos, y los despido de brazos cerrados como símbolo de lazos que no romperá más. Y como símbolo de sentimientos fraternales y solidarios hacia los demás pueblos

que luchan, por los cuales está dispuesto a dar también su sangre. ¡Patria o muerte! ¡Venceremos! (Transcrição da edição 291 do Noticiero ICAIC Latino-americano)



Figura 6. Fidel em primeiro plano no fim da edição 291.

Fonte: ina.fr.

Fidel Castro é visto em primeiro plano no fechamento do discurso, na sequência “5”, o que não ocorre noutra momento da edição do *Noticiero*. Os afetos demonstrados no rosto e o conteúdo da fala em tom de exortação apelam para a adesão do público cubano aos ideais internacionalistas defendidos pela Revolução. Ao fim, a catarse – e, conseqüentemente, o efeito mimético desta emoção se que presume para o público do cinejornal– é construída por imagens em plongée do auditório lotado que aplaude Castro, ao som do Hímnico de la Tricontinental (Agustín Díaz Cataya). Na sua letra, a marcha dedica três das suas estrofas a cada um dos continentes da aliança e seus respectivos heróis. A Ásia aparece com um herói impessoal, o Vietnã; a África é representada por Patrice Lumumba; já a América aparece com Cuba e Fidel como vanguarda. É importante destacar só o trecho que protagoniza Cuba que soa na edição 291. Assim diz a letra:

América, África y Ásia,
Tres continentes unidos por un ideal.
Pueblos que jamás vencidos
Unen sus armas de libertad.

América, su lucha se agiganta
¡Cada vez más valiosa junto a Cuba y Fidel!
Que siga sin cesar hacia adelante,
¡Que viva la Tricontinental!

Como o *Noticiero* era um produto voltado para o público cubano e a música foi composta por um cubano, é de se esperar que exalte o líder máximo da Revolução e o protagonismo do mesmo frente à articulação revolucionária internacionalista. Este poder de contaminação das emoções que se supõe nos filmes políticos, como bem destaca Gaines, depende de aspectos exteriores às obras. No estágio da Revolução em que a edição 291 foi lançada, a imagem heroica de Fidel Castro vinha sendo edificada e o impacto esperado das suas palavras está diretamente associado ao imaginário construído em torno do personagem histórico.

Para Marcelo Prioste (2014), ao analisar os documentários de Santiago Álvarez, Fidel Castro é representado, nos primeiros filmes, como *Ciclón* (1961) e *Muerte al Invasor* (1963), em meio à massa como parte de um herói coletivo que seria o próprio povo cubano. Após a primeira década da Revolução, e já estabelecida a nova ordem social e de uma maior aproximação com o modelo socialista soviético, Castro é representado como um herói romântico, individualizado, a quem se rende culto, como se vê em *Mi hermano Fidel* (1977). Valendo-se desta perspectiva e do fato de Álvarez está à frente do *NIL*, notamos que, na edição 291, embora seja de meados dos anos 1960, o Comandante é colocado como o representante do povo cubano, e já se percebe o culto à sua personalidade na canção. Desta maneira, o programa poético da edição presuppõe uma contaminação dos espectadores pelo ímpeto revolucionário apresentado nas palavras e nas emoções de Fidel Castro e nas ovações da plateia que o assiste durante a Tricontinental.

Considerações Finais

A voz de Fidel Castro organiza a narrativa da edição 291 do *NIL*. Em primeiro lugar, cumpre o papel de informar o espectador sobre o tema da edição, a Conferência Tricontinental e, ao mesmo tempo, expõe o compromisso de Cuba na articulação revolucionária terceiro-mundista. O modo como a voz do comandante é inscrita alude ao internacionalismo tanto na forma quanto no conteúdo.

O uso de som direto faz com que a edição aposte mais nos primeiros planos e na sincronia labial das falas e se distancie da estética de colagem comum no *NIL*. Entretanto, ao sobrepor a voz de Castro às vozes dos representantes de outras delegações, o premier recebe um tratamento metonímico, de síntese da Tricontinental, que vai além de uma mera justaposição de depoimentos. Ao mesmo tempo, ao se endereçar ao público cubano, o conteúdo semântico da fala do primeiro ministro torna mais inteligível a mensagem de solidariedade entre os povos presente na edição 291 do *Noticiero*.

O conceito de mimésis política, de Jane Gaines, se adequa ao propósito político e ideológico do *Noticiero*, que não escondia o seu caráter panfletário, e visava o apoio da população aos propósitos da Revolução. Desta maneira, o modo como as ovações se mesclam à voz de Fidel Castro constitui uma estratégia poética de demonstrar a adesão da população à solidariedade transnacional.

O estudo desta edição do *Noticiero*, e a observação de outras edições que se valem da voz de Castro, ampliam nosso interesse na investigação sobre a importância da voz do comandante na construção do imaginário social sobre a Revolução.

Referências bibliográficas

- Arribas, E. (2012). *Santiago Álvarez: el documental de urgência*. Dissertação de Mestrado em Documentação Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid.
- Álvarez, M (2012). *El noticiero y sus voces*. Havana: Ediciones La Memoria.
- Barcia, M. (2009). 'Locking horns with the Northern Empire': anti-American imperialism at the Tricontinental Conference of 1966 in Havana. *Journal of Transatlantic Studies*, 7(3): 208-217, (n. September 2013): 37-41.
- Beskow, C. (2016). *O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Chanan, M. (2004). *Cuban cinema*. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota.
- Chion, M. (s.d.). *The voice in cinema (1999)*. New York, NY: Columbia University Press.
- Chion, M. (2006). Glossarie. Disponível em: www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html.
- Chion, M. (2009). *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (2011). *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Chomski, A. (2015). *História da Revolução Cubana*. São Paulo: Veneta.

- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* [versão Kindle]. Editorial Cuarto Próprio: Santiago (Chile).
- Fraga, J. (1990). Cuba's Latin America Newsreel: Cinematic Language and Political. In J. Burton, *The social documentary in Latin America*. [S.l.]: Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh.
- Gaines, J. (1999). Political mimesis. In J. Gaines & M. Renov (eds.), *Collecting visible evidence* (pp. 84-102). Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Jaecle, J. (2013). Introduction: a brief primer for film dialogue study. In J. Jaecle (org.), *Film Dialogue* (pp. 1-18). Londres: Wallower Press.
- Mahler, A. (2018). *From the Tricontinental to the Global South – Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*. Nova York: Duke University Press.
- Paranaguá, P. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pasqualino, B. (2016). *A Radio Rebelde como arma de guerrilha na Revolução Cubana*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP).
- Prioste, M. (2014). *O Documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Labaki, A. (org.) (2015). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify.
- Labaki, A. (1994). *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Iluminuras.
- Sánchez, M. (1999). La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica - Una propuesta metodológica. *Film-Historia*, IX (1): 17-33.
- Villaça, M. (2010). *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda.

Filmografia

Abril de Vietnam en el año del gato (1975), de Santiago Álvarez.

Candelaria (2017), de Jhonny Hendriz Hinestroza.

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

Despegue a las 18h (1969), de Santiago Álvarez.

Maputo Meridiano Novo (1976), de Santiago Álvarez.

Memórias do Desenvolvimento (2010), de Miguel Coyula.

Noticiero ICAIC Latinoamericano ed. 291 (1966), de Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC Latinoamericano ed. 282 (1965), de Santiago Álvarez.

Now! (1965), de Santiago Álvarez.

Potemkin (1929), de Santiago Álvarez.

Sérgio e Sergei (2017), de Ernesto Daranas.

Noticiero ICAIC: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas

Camila Areas*

Resumo: Os arquivos do cinejornal Noticiero ICAIC latinoamericano reemergem hoje no espaço público, revelando um ponto de vista cubano sobre os golpes militares na América Latina. Dentro de uma abordagem semiótica, o artigo analisa a transformação da narrativa fílmica cubana a partir dos golpes de Estado latino-americanos e interroga a dimensão performativa da linguagem experimental que constitui a marca estética do Noticiero.

Palavras-chave: Noticiero ICAIC latinoamericano; linguagem experimental; performatividade; história; arte; política.

Resumen: Los archivos del noticiario cinematográfico Noticiero ICAIC latinoamericano reemergen hoy en el espacio público, revelando un punto de vista cubano sobre los golpes militares de América Latina. Este artículo analiza, dentro de un abordaje semiótico, la transformación de la narrativa fílmica cubana a partir de los golpes de Estado latinoamericanos, y cuestiona la dimensión performativa del lenguaje experimental que constituye la marca estética del Noticiero.

Palabras clave: Noticiero ICAIC latinoamericano; lenguaje experimental; performatividad; historia; arte; política.

Abstract: The archives of Latin American Noticiero ICAIC reemerges today in the public space, revealing a Cuban point of view over the military coups in Latin America. From a semiotic approach, the article analyzes the transformation of the Cuban film narrative within the rise of Latin American coups d'État and calls into question the performative dimension of the experimental language that constitutes the aesthetic brand of Noticiero.

Keywords: Latin American Noticiero ICAIC; experimental language; performativity; history; art; politics.

Résumé : Les archives d'actualités cinématographiques Noticiero ICAIC latinoamericano re-émergent aujourd'hui dans l'espace public, révélant un point de vue cubain sur les coups militaires en Amérique Latine. Dans une approche sémiotique, l'article analyse la transformation du récit filmique cubain à partir des coups d'Etat latino-américains et interroge la dimension performative du langage expérimental qui constitue la marque esthétique du Noticiero.

Mots-clés : Noticiero ICAIC latinoamericano ; langage expérimental ; performativité ; histoire ; art ; politique.

* Universidade Católica Portuguesa – UCP, Centro de Estudos da Comunicação e da Cultura – CECC-UCP. Bolsista pós-doutoral vinculada à Inathèque – INA/Paris. 1649-023 Lisboa, Portugal. E-mail: cc.areas@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 20 de maio de 2019.

Introdução

Depois de 30 anos de esquecimento, os arquivos do cinejornal cubano *Noticiero ICAIC Latinoamericano* recentemente restaurados pelo Instituto Nacional do Audiovisual francês (INA),¹ reemergem hoje no espaço público internacional e revelam um olhar cubano sobre a história dos golpes de Estado da América Latina, num contexto em que as imagens do passado se fundem com o presente. Os retratos íntimos de Che Guevara e Salvador Allende, as homenagens a Getúlio Vargas, os discursos de Jânio Quadros, João Goulart e Leonel Brizola em apoio à revolução cubana, assim como os planos-sequência de violência, repressão e resistência que marcaram os “anos de chumbo” do subcontinente constituem alguns dos fragmentos da memória cine-documental cubana eternizada nos negativos do *Noticiero* e ainda hoje pouco conhecida do público latino-americano.

Neste ano de 2019, o cinejornal volta às telas do cinema cubano no momento em que Cuba festeja os 60 anos do triunfo da Revolução, da criação do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e o centenário de Santiago Álvarez que dirigiu o *Noticiero* por 30 anos. Em Havana, os espectadores descrevem realidades distantes no tempo, mas próximas na memória afetiva. Se a produção e a cultura cinematográfica nacional perderam força desde o fim da URSS, os arquivos do *Noticiero* não perderam sua força documental e cine-jornalística no que toca à cartografia política regional. Neste mesmo ano de 2019, um cenário similar ao capturado pelas lentes do *Noticiero* se consolida na América Latina, com o retorno das forças (ultra)direitistas, mais ou menos militarizadas, ao poder. Neste contexto, as centenas de edições do cinejornal cubano ganham uma visibilidade e importância acrescidas, nos interrogando sobre as novas condições de circulação dos arquivos do *Noticiero* na América Latina.

Do ponto de vista desta história política regional, o período de produção de *Noticiero ICAIC Latinoamericano* é muito significativo: é precisamente entre 1960 e 1990 que os regimes ditatoriais se consolidam em países-chaves da região, tais como Brasil (1964-1985), Bolívia (1964-1982), Chile (1973-1990), Uruguai (1973-1985) e Argentina (1966-1973 e 1976-1983). Os arquivos do *Noticiero* se mostram assim um material raro e importante para a pesquisa científica posto que este foi produzido num período marcado pela censura das produções midiáticas contrárias ao discurso militar dominante oficial. Pode-

¹ Produzidos pelos cineastas do ICAIC entre 1960-1990, as películas do cinejornal cubano se encontravam em estado de oxidação em Havana quando, em 2009, a UNESCO reconhece seu valor patrimonial. Neste momento, os arquivos partem rumo à França para serem restaurados e digitalizados no Instituto Nacional do Audiovisual (INA). Pelos próximos 5 anos, são 4 lotes e mais de 1.400 películas que atravessam o Atlântico e voltam à Cuba digitalizadas.

mos assim considerar que a possibilidade de trabalhar sobre esses arquivos,² 50 anos depois dos golpes de Estado nos países mencionados, constitui uma oportunidade singular para reconhecer a existência de outra história latino-americana, narrada desde o ponto de vista revolucionário cubano.

Problemática e hipóteses de estudo

Com base nestas considerações de ordem histórica e sociopolítica, no presente artigo, tratamos um corpus inexplorado dos arquivos do *Noticiero*: todas as emissões que constituem a cobertura cine-jornalística cubana sobre a história dos golpes de Estado dos cinco países mencionados. A partir de uma abordagem de análise semiótica, visamos sobretudo demonstrar como os golpes transformam a narrativa fílmica do *Noticiero* na cobertura das atualidades regionais. Em seguida, estudamos com mais atenção a linguagem experimental que constitui a marca estética do cinejornal cubano a fim de tornar inteligível, e interrogar, sua dimensão “performativa”. Assim, na primeira parte do artigo, tratamos o *Noticiero* como um “documento histórico” e na segunda como, “agente da História” (Ferro, 1993: 19-23) com o objetivo de explorar as articulações entre arte e política que se expressam na produção cine-jornalística cubana.

Cinejornal revolucionário, internacionalista e crítico, o *Noticiero* foi definido pelo seu diretor, Santiago Álvarez, como uma “arma de combate”, um meio de “contrainformação, de agitação e de propaganda em favor da liberação dos países do Terceiro Mundo” (Amiot-Guillouet, 2008, Aray 1983). Por sua vez, Alfredo Guevara, diretor do ICAIC e idealizador do cinejornal, explicou que o “*Noticiero* conserva sua originalidade formal e coerência militante, como instrumento de educação política”, funcionando “ao mesmo tempo, como território da épica e da análise, da participação e da crítica” (*apud.* Diaz, 2012: 12). Como, então, pensar a cobertura cine-jornalística regional do *Noticiero* em termos de um *antes* e um *depois* do contexto ditatorial que chamamos os “anos de chumbo” na América Latina?

Para responder a tal problemática de estudo, trabalhamos com duas hipóteses principais: (1) a cobertura das atualidades latino-americanas entre 1960 e 1990 produzida pelo *Noticiero* constituiu uma contra-narrativa visando denunciar e reescrever a história dos golpes de Estado regionais em curso; (2) a singularidade e força da crítica cine-jornalística cubana se deve à “performatividade” da linguagem experimental utilizada. A partir da imbricação destas hipóteses de trabalho, buscaremos demonstrar que a experimentação estética

² O presente artigo é oriundo de uma pesquisa pós-doutoral em curso, desenvolvida no âmbito de uma bolsa de estudo do *Institut National de l’Audiovisuel* (INA), na França.

(visual e sonora) pode ser entendida como um veículo semiótico da ação revolucionária, artística e política. A este propósito, Santiago Álvarez, que descrevia se sentir “mais jornalista do que cineasta e mais revolucionário do que jornalista” ressalta assim: “quando falo de política, incluo também uma cultura universal, histórica, plástica e estética” (Aray, 1983: 10, 90).

Corpus e metodologia de análise

A produção do cinejornal cubano começa em junho de 1960, um ano depois da criação do ICAIC,³ que por sua vez, foi inaugurado apenas três meses após o triunfo da do processo revolucionário (1953-1959). Entre as datas de estréia (06/06/60) e de término (07/07/90) do cinejornal, contabilizamos um total de 1.492 edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* gravadas em 35mm, com som ótico, hoje restauradas pelo INA. Os cinejornais semanais tratam, durante 9 ou 18/20 minutos, atualidades multitemáticas ou números especiais monotemáticos no campo da política, da educação, do esporte, da cultura, do cinema e da indústria.

De todo esse material cinematográfico de mais de 15 mil minutos, são apenas os programas que tratam diretamente das atualidades no Brasil, Bolívia, Chile, Uruguai, Argentina que compõem nosso corpus de estudo.⁴ Para cada um dos países estudados, criamos dois subcorpus de emissões correspondendo à cobertura nos períodos *anterior* e *posterior* aos golpes de Estado instaurados nos anos de 1964, 1973 e 1976 respectivamente nestes países. O material de estudo assim constituído integra 69 transmissões: 21 no Brasil, 8 na Bolívia, 24 no Chile, 9 no Uruguai e 8 na Argentina.

Para tratar este corpus segundo uma abordagem de análise semiótica, nos baseamos, por um lado, nos trabalhos metodológicos desenvolvidos no campo da narratologia cinematográfica/jornalística/mediática (R. Barthes, U. Eco, M.

³ O *Noticiero* carrega a marca de fábrica de seu lugar de produção, o ICAIC. Criado logo após a revolução sob a insistência de Alfredo Guevara, amigo próximo de Fidel Castro, o ICAIC era certamente um lugar de propaganda cinematográfica do regime, mas também um lugar de produção crítica graças ao seu prestígio e papel sociopolítico no processo revolucionário. Os cineastas do ICAIC – todos funcionários do Estado e alguns membros do partido comunista – reivindicam ainda hoje uma « crítica social e humanista » ao serviço da « arte política ». O *Noticiero* não escapa à regra: durante seus 30 anos de existência, o cinejornal promovia sobretudo as benfeitorias da revolução mas, por vezes, também revelava o mau funcionamento do regime. Quando uma estréia do *Noticiero* tocava o alarme da censura, Alfredo Guevara ligava diretamente para Fidel Castro para defender a liberdade crítica do instituto como uma condição *sine qua non* da produção artística. Ler mais sobre o ICAIC, cinema cubana e revolução em: Del Valle Dávila 2015, Villaça 2010, Paranaguá 1990, Berthier e Lamoire 2006, Amiot-Guillouet 2008.

⁴ A escolha desses estudos de caso se justifica por dois motivos: (1) a importância quantitativa da cobertura realizada sobre esses países, apresentados pelo *Noticiero* como os mais repressivos e autoritários da época, 2) o fato de que os regimes militares nos países mencionados se iniciam e se concluem dentro do limite temporal estabelecido para a pesquisa (1960-1990).

Lits, R. Amossy, C. Kerbrat-Orecchioni) e da pragmática da linguagem (J. Austin, C.S. Peirce, J. Arquembourg) a fim de analisar os elementos discursivos, visuais e técnicos que configuram a linguagem experimental cubana e sua dimensão performática. Por outro lado, nos apoiamos sobre alguns teóricos da área da Comunicação, do Cinema, da Filosofia e da História (S. Eisenstein, J. L. Godard, B. Brecht, G. Deleuze, J. Aumont, M. Ferro), permitindo colocar em perspectiva e aprofundar as análises desenvolvidas. O estudo assim construído se pauta igualmente nos trabalhos de referência realizados sobre o *Noticiero* e o ICAIC (E. Aray, M. Díaz I. Del Valle Dávila, J. Amiot-Guilouet) e nas entrevistas que tivemos oportunidade de realizar, em janeiro deste ano no ICAIC, com 11 cineastas que trabalharam na produção do *Noticiero* (Raúl Pérez Ureta, Julio E. Simoneau Martinez, Manuel Pérez Paredes, Rebeca Chávez, Jorge Luis Sánchez, Raúl Rodríguez, Daniel Diez Castrillo, Jerónimo Labrada Hernández).

Um *Noticiero* feito *pela e para América Latina*

O estudo semiótico da agenda cine-jornalística do *Noticiero* (figura 1) nos conduz primeiramente a ressaltar que sua produção é determinada pelo contexto internacional de Guerra Fria que leva os cineastas do ICAIC a dedicarem-se especialmente à cobertura das atualidades no campo soviético (URSS e países satélites), na América Latina e as guerras pós-coloniais africanas (sobretudo Argélia e Congo). Observamos igualmente que a cobertura dos eventos latino-americanos sempre precede as atualidades internacionais na ordem da montagem. As atualidades dos países estudados aparecem antes dos créditos do programa, numa espécie de prólogo à edição semanal. Nos casos mais emblemáticos, as atualidades regionais se fundem com as cartelas de apresentação do programa, como na edição especial de 12/08/1968 dedicada à publicação internacional dos diários de Che Guevara que foi oficialmente delegada à Cuba pela diplomacia boliviana.



Figura 1

Estas observações iniciais apontam para a existência de uma hierarquia da informação onde prevalece o interesse pela cobertura regional. De fato, como ilustram os produtores do *Noticiero* que entrevistamos, o interesse primeiro

pelas atualidades regionais foi estabelecido desde 1960 porque o objetivo do *Noticiero* era registrar a revolução em curso inspirada pelas figuras heróicas de libertação regional, como José Martí e Emiliano Zapata. O que motivou a estréia do *Noticiero* nos telões, dia 6 de junho de 1960, foi justamente a grande turnê do Presidente Osvaldo Dorticós pela América Latina. “Foi uma estréia que entrou para a História”⁵, descreve Jerónimo Labrada, que trabalhou como técnico de som do *Noticiero* e hoje dirige a Escola de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. De fato, esta seria a primeira e última visita de um chefe de Estado cubano em muitos países vizinhos antes do embargo norte-americano e da censura dos regimes militares consolidados nesta década. A dimensão latino-americanista do cinejornal cubano se inscreve numa perspectiva internacionalista mais ampla assim descrita por Alfredo Guevara: “Não se trata de um noticiário apenas para Cuba, a Revolução cubana é internacionalista, solidária e um já veremos como tudo se conectará. (...) O internacionalismo do *Noticiero* não foi só para a América Latina foi terceiro-mundista também” (*apud.* Díaz, 2012: 56,57).

A análise quantitativa de nosso subcorpus de estudo mostra que a cobertura dos anos que precedem os golpes de Estado – tratando então dos regimes populares (socialistas, comunistas, nacionalistas, antiimperialistas, revolucionários) que chegaram ao poder nos anos 1960 e 1970 – é muito mais importante do que a cobertura realizada a partir dos golpes de Estado. Do ponto de vista da narratologia fílmica, nota-se um movimento *em crescendo* que se intensifica no momento dos golpes, com a multiplicação de emissões e uma consequente extensão da narrativa fílmica. Em seguida, a cobertura se reduz com uma rarefação da cobertura durante os “anos de chumbo” que equivale a uma compressão da macro-narrativa fílmica.

A título ilustrativo (gráfico1) e para mencionar apenas os casos mais emblemáticos, constatamos na cobertura do Chile uma regularidade da produção no período pré-golpe (média de 1 emissão por ano) que contrasta com a intensidade da produção no momento da irrupção do golpe de Estado (média de 4 emissões por ano) e a rarefação da cobertura a partir de 1974. Chegamos a números semelhantes no caso do Brasil – com 16 transmissões entre 1961-1965 e apenas 4, entre 1965-1978 – e no caso do Uruguai – com 9 transmissões entre 1962-1972 e somente 1 transmitida em 1973.

⁵ Entrevista com a autora. Tradução livre.

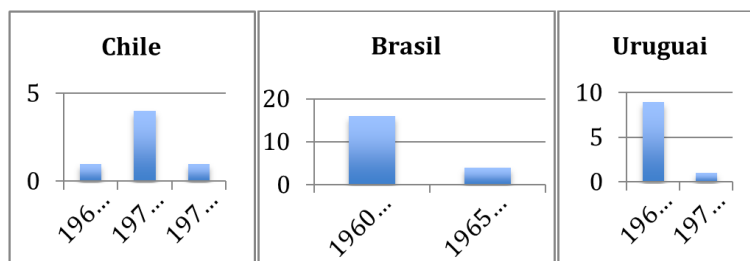


Gráfico 1

Tais constatações permitem concluir que, da mesma forma que na cobertura do noticiário internacional, o *Noticiero* foca os países do bloco comunista ou aqueles atacados pelos Estados Unidos, a atualidade latino-americana é privilegiada no contexto dos líderes socialistas e/ou antiimperialistas regionais que se mostram solidários à revolução e à soberania de Cuba. Em contraste, quando os países da região entram no período militar, eles desaparecem da agenda do *Noticiero*. Durante os “anos de chumbo” na América Latina, os cineastas do ICAIC se limitam a realizar emissões esporádicas – uma vez a cada dois ou três anos – que apresentam o balanço desastroso dos regimes ditatoriais e da influência nefasta dos Estados Unidos na região.

Estes primeiros elementos de análise quantitativa vêm, portanto, confirmar nossa problemática geral de estudo, indicando uma mudança significativa na cobertura da atualidade latino-americana *antes e depois* dos golpes de Estado. Estas constatações se reforçam quando analisamos a matéria fílmica (discursos, imagens, narração, banda sonora, fotografia, enquadramento, edição) que configura a narrativa fílmica do *Noticiero*.

Quando os golpes de Estado transformam a narrativa fílmica sobre a América Latina

No período que antecede os golpes de Estado, observamos que os governos populares no poder – encarnados nas figuras emblemáticas do chileno Salvador Allende e do brasileiro João Goulart – são apresentados como “amigos” ou “irmãos” de Cuba, ou seja, aliados políticos e ideológicos na luta antiimperialista. A narrativa cubana enfatiza claramente o apoio e a satisfação do povo latino-americano frente aos avanços de tais governos (nacionalização de multinacionais, redistribuição de riqueza, reforma agrária, alfabetização etc.). A partir deste “ponto de vista” (Aumont, 1983) histórico, constrói-se um sistema que opõe dois personagens coletivos: de um lado, uma figura unificadora englobando os governantes e os “povos” e, de outro lado, a figura única do

inimigo americano e seus “comparsas”. Observamos que ambos personagens coletivos funcionam como organizadores narrativos na medida em que, como descreve Marc Lits, “o percurso dos personagens constitui o fio condutor das ações e sustenta a transformação dos conteúdos (...), funcionando com o substrato necessário à construção das configurações semânticas” (Lits, 2008: 241).

De fato, este sistema de personagem se apóia sobre um campo discursivo binário, composto de qualificativos pejorativos ou melhorativos, opondo os atores “socialistas ou comunistas” aos “fascistas”, as situações de “soberania nacional” à “submissão norte-americana” e, enfim, a “revolução” ao “capitalismo”. Os termos aqui sublinhados constituem os “paradigmas axiológicos e ideológicos” (Kerbrat-Orecchioni, 2009: 86) da instância de narração do *Noticiero*. Este campo discursivo é indissociavelmente semântico (sentido) e retórico (argumentação) (Amossy, 2006: 29) e sua força ilocutória (performatividade) advém da partilha do mesmo sistema axiológico pelo público cubano (Kerbrat-Orecchioni, 2009: 91). Como descreve Umberto Eco, é justamente “quando o quadro actancial é investido de juízo de valor e que os papéis transmitem oposições axiológicas, que a fabula exhibe em filigrana sua ideologia” (Eco, 1995: 229).

No âmbito das imagens que dão corpo à fabula do período pré-golpe aqui analisado, constatamos uma estética jornalística clássica, tanto no concerne o enquadramento fotográfico (planos gerais e americanos), quanto o movimento de câmara e o ritmo da edição (ambos lentos). A propósito da trilha sonora, em sua globalidade muito limpa, constata-se a preponderância de músicas populares e folclóricas específicas a cada um dos países estudados. Verificamos assim que tal estética visual e sonora, similar à linguagem cine-jornalística hegemônica, sustenta a construção de retratos muito positivos, quase idílicos, destacando as riquezas naturais, culturais, econômicas e industriais dos cinco países estudados.

Em contraste, no período que sucede os golpes militares, estes retratos se transformam radicalmente. No caso dos cinco países estudados, a tomada de poder pelos generais constitui o ponto de inflexão da narrativa cine-jornalística do *Noticiero*. A partir deste marco, as emissões buscam tornar inteligível a distância que separa os novos regimes – designados como “fascistas”, “assassinos”, “gorilas” e “serviçais dos ianques” – e o povo que se tornou alvo da repressão. Aqui, o sistema de personagens é construído pela oposição entre a classe governante e o povo. Esta grelha de leitura “dialética” constrói retratos opostos no interior de cada um dos países estudados: de um lado, a representação da classe dirigente burguesa lucrando com as riquezas nacionais (petróleo, minério, fontes aquíferas etc.) e, de outro, um retrato sombrio do povo analfa-

beto e faminto ou desnutrido. Se a classe política é sempre apresentada como submissa à trama (com a única exceção dos líderes norte-americanos⁶), os povos de cada um dos países estudados são construídos como um personagem dinâmico que guia a trama narrativa ou é servido por esta.

A análise das imagens demonstra ainda que, na narrativa pós-golpe, os planos gerais são substituídos por primeiros planos que focalizam alguns rostos emblemáticos das populações nacionais: indígenas, habitantes de favelas ou periferias, moradores de rua. Herança da estética cinematográfica russa, tais enquadramentos fotográficos suscitam um tipo de investimento sensível da parte espectador semelhante à categoria das “imagens-afecção” descrita por Gilles Deleuze como uma superfície de significação e de identificação (Deleuze, 1983) sociopolítica, podendo ou não levar à ação contestatária. A análise discursiva (enunciativa, argumentativa, pragmática) dos paradigmas discursivos que caracterizam os personagens e suas ações torna inteligíveis as construções retóricas binárias descritas anteriormente que formam a base de um contrato de comunicação que o *Noticiero* estabelece com seu espectador. Esse contrato de leitura baseia-se não apenas no código narrativo (identificação-projeção com os personagens coletivos), mas também em códigos afetivos e culturais, segundo os quais os vínculos entre o espectador e esses personagens estão firmemente ancorados em valores políticos e ideológicos comuns.

Na cobertura do período pós-golpe, a estética visual ganha em conotação dramática, seja pela lentidão dos planos mostrando cenas de violência (massacres, torturas, humilhações), seja pela aceleração da montagem, seja pelo uso de imagens ficcionais, conceituais ou abstratas na cobertura cine-jornalística. No que toca a edição, constata-se a recorrência de metáforas e superposições de imagens que produzem um efeito de contraste visual carregado em argumentação. O trabalho de montagem busca criar um dialogar e um efeito de ressonância entre as diferentes sequências temáticas tratadas numa mesma edição do cine-jornal de maneira a reforçar a crítica e a denúncia cubanas.

A banda sonora reforça, por sua vez, a intensificação da narrativa, com colagens sobrepostas ou intercaladas de músicas, discursos e ruídos diversos (som de tiros, canhão, bomba, explosão etc.). Aqui, as canções de protesto se tornam particularmente importantes e são igualmente objeto de uma montagem dialética sonora. De um lado, as músicas de protesto acompanham as cenas de revoltas e manifestações populares. De outro, sons de percussão e tambor,

⁶ Nas emissões cobrindo as conferências da Organização dos Estados Americanos realizadas no Uruguai em 1962 e 1967, identificamos um paradigma argumentativo regular consistindo em valer-se da ironia e do humor para menosprezar a política, a postura, o discurso e, até mesmo, a vestimenta dos líderes norte-americanos. Tal modalidade enunciativa visa desconstruir a identificação do público para com esses personagens.

assim como extratos musicais do grupo de experimentação sonora do ICAIC acompanham as imagens de confronto e violência entre a população e as forças de ordem. No que concerne a instância de narração, nota-se a predominância de um ponto de vista onisciente (foco zero) e de uma modalidade discursiva de forte responsabilidade enunciativa.

Notamos assim que, na cobertura do período pós-golpes de Estado, a compressão da narrativa fílmica analisada acima de maneira quantitativa corresponde aqui a um processo de consolidação da experimentação estética que se inicia nos anos 60 mas ganha maturidade e se intensifica a partir dos 70. Isso se deve ao fato de que o controle da produção e circulação da informação instaurado pelos regimes ditatoriais acabou por transformar radicalmente as condições de produção do *Noticiero*, como será explicado a seguir. A partir dos golpes de Estado, a censura e a escassez das fontes de informação jornalísticas na América Latina levam os cineastas do ICAIC a investir mais do que nunca na experimentação e na criação artística. Apoiando-se na montagem dialética, na colagem audiovisual de diferentes materiais visuais e sonoros, assim como na articulação de fontes jornalísticas, cinematográficas, documentais e ficcionais, a experimentação que ganha corpo com os golpes de Estado se tornaria a principal marca estética e política do *Noticiero* (Del Valle Dávila 2015; Díaz, 2012; García-Espinosa 2009). Nos atardaremos na análise destes dois recursos semióticos – montagem dialética e linguagem experimental – em seguida.

Os elementos de análise desenvolvidos até aqui (tabela 1) permitem validar a relevância e o interesse da nossa problemática geral de pesquisa, consistindo em pensar e analisar a cobertura das atualidades regionais do *Noticiero* nos termos de um *antes* e um *depois* dos golpes de Estado na América Latina. O estudo semiótico dos arquivos do *Noticiero* demonstra que os golpes de Estado nos países latino-americanos funcionam como um verdadeiro ponto de inflexão da narrativa cine-jornalística cubana e de consolidação da ruptura estética experimentada durante os anos 60. Em cada um dos países estudados, os anos de estabelecimento dos regimes militares marcam o ponto a partir do qual mudam o agenciamento temporal da trama, o papel narrativo dos personagens, os paradigmas discursivos argumentativos e, finalmente, a dimensão experimental e a carga dramática da linguagem experimental visual (colagens e sobreposições imagens, velocidade de edição) e sonora (música e ruídos) utilizadas. Resumidos no quadro acima, tais elementos validam igualmente nossa primeira hipótese de trabalho, demonstrando que a transformação da narrativa cubana a partir dos anos 70 e 80 consolida uma estética experimental singular. Esta se caracteriza por uma linguagem híbrida, situada entre o telejornalismo e o cinema documental, e uma leitura dialética (visual e sonora) da atualidade

regional projetada nas telas do cinema. As marcas estéticas do *Noticiero* assim definidas nos convidam a analisar de maneira mais fina suas dimensões semióticas em função do contexto e das condições de produção das películas do *Noticiero*.

Tabela 1

	Antes	Depois
Discurso	<ul style="list-style-type: none"> – Narração com ponto de vista omnisciente (focalização zero). – Sistema de personagens: «dirigentes + povos» (aliados políticos/ideológicos) X «americanos + comparsas». 	<ul style="list-style-type: none"> – Forte responsabilidade discursiva. – Sistema de personagens: «dirigentes latinos (submetidos à intriga) x povo (dinâmico, capaz de mudar a intriga)»
Imagens	<ul style="list-style-type: none"> – Enquadramento: predominância de planos gerais/ de conjunto / americanos. – Movimento de câmera e ritmo da montagem lentos. 	<ul style="list-style-type: none"> – Fotomontagens e superposições/ colagens de imagens da atualidade, de arquivo, conceituais ou abstratas. – Muito zoom e primeiro plano (afecção) – Ritmo de montagem acelerado e inconstante. – Ressonância de temas sugere pontos de vista enunciativos e quadros normativos (julgamento).
Musica	<ul style="list-style-type: none"> – Canções populares folclóricas. – Trilha sonora limpa. 	<ul style="list-style-type: none"> – Canções de protesto. – Trilha sonora experimental com discursos, músicas e ruídos intercalados.
Análise global	Estética visual e sonora clássica constrói retratos próximos e idílicos dos países estudados.	Linguagem experimental, articulando fontes cinematográficas, documentais e ficcionais, constrói retratos críticos e distantes dos países estudados.

Quando a censura regional reforça a urgência de uma arte política: linguagem experimental

Na contramão do “ponto de vista” que configura a narrativa cine-jornalística cubana, a América Latina dos anos 70-80 se encontra unificada sob uma outra história comum: fascista. Neste momento, como aponta a análise narratológica desenvolvida acima, o *Noticiero* nos faz compreender que a Guerra Fria acontece no interior de cada um dos países estudados. Para significar tal fratura social, os realizadores do *Noticiero* se valem da montagem dialética, marca do

cinema soviético dos anos 1920, consistindo em evocar parcelas contraditórias da realidade para transformar sua percepção e significação. Referência de forte inspiração dos cineastas do ICAIC, o cineasta russo Serguei Eisenstein ressalta que “a montagem não é uma ideia expressa ou desenvolvida através de elementos sucessivos, mas uma ideia que se manifesta como o resultado do choque de dois elementos independentes um do outro (...) Ela assemelha-se ao produto e não à soma pois o resultado da justaposição sempre difere qualitativamente de cada um dos componentes considerados individualmente” (Amengual, 1980: 397).

Como ilustra esta reportagem (figura 2) sobre a situação pós-golpe na Bolívia, datando de 14/02/1974, a significação gerada pela montagem dialética sustenta uma crítica ideológica que é aqui reforçada pela enunciação do narrador: “enquanto os bancos lucram com as reservas de minério nacionais, o povo trabalha para garantir um custo de vida que não para de aumentar”. Inspirado pelos movimentos do realismo socialista russo e do neorealismo italiano, os produtores do *Noticiero* multiplicam os primeiros planos para reforçar o sofrimento do povo, cujo rosto indígena encarna aqui a vítima do “neocolonialismo” norte-americano.



Figura 2

Igualmente emblemática da montagem dialética que ganha corpo na narrativa do período pós-golpe, esta sequência sobre o Brasil (figura 3), datando de 07/03/1978, coloca em confrontação dois retratos nacionais. Aqui não é a instância de narração que guia a interpretação crítica, mas a banda sonora. A primeira sequência de imagens reproduzida abaixo emerge sob fundo de bossa nova e o narrador se limita a indicar: “esta é uma das caras do milagre brasileiro”. Quando passamos à segunda sequência de imagens, um samba de escola enredo *em crescendo* antecipa e dramatiza a enunciação do narrador:

“Brasil, 1978. Esta é a outra cara do milagre econômico brasileiro. Sua verdadeira cara. O imperialismo ianque tenta mostrar ao mundo uma imagem sofisticada do Brasil atual em troca do papel de polícia que desempenha este país no hemisfério”. A sequência total dura dois minutos e a narração se limita a introduzir e a concluir a narrativa com uma crítica ideológica que busca revelar o lado sombrio do “anos de chumbo” das ditaduras militares.

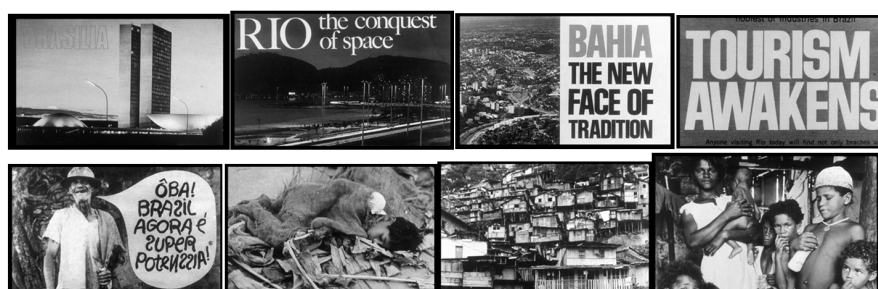


Figura 3

Estas sequências da Bolívia e do Brasil tornam inteligível uma dialética visual e sonora que é regularmente encontrada no corpus estudado e funciona como um agenciamento semiótico central da narrativa pós-golpe do *Noticiero*. Os retratos nacionais dialéticos assim construídos apresentam dimensões didáticas, dramáticas e, mesmo, “épicas” (Brecht *apud*. Didi-Huberman, 2009: 60). O efeito de “distanciamento” gerado pela justaposição de imagens e da banda sonora busca assim conscientizar o espectador quanto à existência de uma luta de classes interna a cada um dos países. Em suma, trata-se de “distanciar” para ver melhor, política e poeticamente. Como descreve Jean-Luc Godard, não se trata de “fazer um filme político”, mas de “fazer politicamente um filme” pois “fazer politicamente um filme pertence à concepção marxista e dialética do mundo. Fazer um filme político, pertence à concepção idealista e metafísica do mundo. São duas concepções do mundo antagônicas e opostas » (Godard *apud*. Brenez, 2006: 145)

Se a *nouvelle vague* que tem na figura de Jean-Luc Godard um dos seus principais expoentes, uma fonte de inspiração remarcável para os cineastas do ICAIC, Santiago Álvarez afirma que a edição visual e sonora do *Noticiero* não pode ser intelectualmente pré-concebida ou explicada como no caso do movimento francês.

A montagem da imagem e do som nasce de uma realidade diária de trabalho. Quando estou montando o *Noticiero*, não me pauto por estilo de nenhum tipo.

Se existe alguma semelhança ou coincidência (...) é pura casualidade. A necessidade me leva a buscar novas formas expressivas. O *Noticiero* tem um limite de 9 minutos semanais (...) que me obrigam a fazer uma montagem síntese. A necessidade me obrigou a utilizar fotos fixas (...) que podem ser animadas esplendidamente, funcionalmente em uma mesa de animação e ter o mesmo impacto ou o mesmo propósito que uma sequência filmada ao vivo. (...) Não sei teorizar sobre o que faço porque nunca tentei pensar se do trabalho que faço resultam determinadas formas estéticas ou expressivas. Se há alguma fórmula na montagem, não a busquei. (Aray, 1983: 92).

Esta argumentação, consistindo em explicar a estética experimental do *Noticiero* como um produto das condições de produção do cinejornal é repetida a unísono pelos cineastas do ICAIC. “Sempre tivemos que improvisar com o que tínhamos, quer dizer, nada”, resume Julio E. Simoneau Martinez.⁷ Os produtores do *Noticiero* apontam o bloqueio americano de 1962 e a censura dos regimes ditatoriais latino-americanos a partir dos anos 1970 como os principais fatores que explicam o isolamento – literal – da ilha. Neste contexto, a informação que chegava tinha apenas três fontes, explica Manuel Pérez Paredes: “primeiro, o único serviço da Reuteurs que assinávamos (BisNews), em seguida, os cineastas camaradas que vinham trazendo material jornalístico ou documental e, por fim, a legendaria parabólica gigante situada em Guanabo que captava as frequências radiofônicas de Miami que nos transformávamos em frequência audiovisual”.⁸ Tais dificuldades práticas fizeram assim emergir uma linguagem experimental singular, feita de colagens de materiais visuais e sonoros diversos, tais como: fotos e manchetes de jornais, cartelas/letreiros informativos e argumentativos, imagens televisivas e, enfim, músicas diversas utilizadas como guias narrativos. As entrevistas realizadas nos permitem assim ratificar uma ideia já presente no manifesto de Julio García Espinosa sobre “*Por un cine imperfecto*” (1996 [1970]). “Costumávamos brincar dizendo que Santiago era capaz de fazer um *Noticiero* documental a partir de uma revista e dois jornais, mas era a pura e dura verdade da nossa realidade”, afirma Raúl Rodríguez. Assim, como resultado das condições de produção cine-jornalística em tempos de embargo e censura, nascia uma forma de arte política, entre improvisação, criatividade e paixão revolucionária.

A sequência abaixo (figura 4), exibida em 12/08/68 na ocasião da publicação do diário do Che, inaugura esta estética experimental dentro de nosso corpus.

Pertencente à nova geração de cineastas que integram a equipe do *Noticiero* nos anos 1980, Jorge Luis Sánchez oferece uma análise suplementar

⁷ Entrevista com a autora. Tradução livre.

⁸ Entrevista com a autora. Tradução livre.



Figura 4

quando lembra que a linguagem experimental que se consolida nos anos 1960-1970 para contornar a censura é também um sinal da passagem do tempo. “No ICAIC, Santiago se consagra como um dos maiores cineastas cubanos e a nova geração que integra a produção do *Noticiero* traz vitalidade ao cinejornal mais visto do país”,⁹ ele afirma. O cineasta explica que a estética experimental do “cinema urgente” de Santiago Álvarez – experimentada em filmes como *Ciclón* (1963), *Now* (1965), *Hasta la victoria siempre* (1967), *Hanoi*, *Martes 13* (1967), *79 primaveras* (1969) – ganha força na cobertura das atualidades latino-americanas do período ditatorial porque “mais do que nunca, era preciso resistir, lutar e agir de maneira revolucionária”. Os golpes regionais funcionaram assim como um combustível da experimentação e da crítica, marcando o ponto culminante da estética experimental na cobertura regional. Como assinala Jorge Luis Sánchez, este era o momento de sobrepor imagens midiáticas e ficcionais, de colar músicas e ruídos diversos e, por fim, de acelerar o ritmo da edição. Fortalecida pela necessidade de driblar a censura e o controle da informação jornalística que circulava na América Latina, a estética experimental do *Noticiero* observada na narrativa “pós-golpe de Estado” é feita de fotomontagens de revistas, de planos filmados sobre televisões e de movimentos de câmara sobre jornais e revistas.

Tal recurso metafórico é observável na primeira sequência reproduzida abaixo sobre o Brasil (figura 5), datando de 20/04/1973. Observamos aqui a justaposição de fontes jornalísticas, televisivas e informativas (cartaz), com um forte efeito argumentativo. A filmagem da tela da televisão brasileira que gira no eixo inverte o sentido da imagem até a desconstrução figurativa de Carlos Lacerda. Notemos que no início da sequência, o narrador afirma “Aqui há um fascista, Carlos Lacerda, o governador do Estado da Guanabara trata de provocar o governo federal com a intenção de impedir a celebração do Congresso continental de solidariedade com Cuba”. Em seguida, a narração é intercalada com passagens da música “Canção do subdesenvolvido” de Carlos Lyra, criando assim um diálogo com a letra da música:

⁹ Entrevista com a autora. Tradução livre.

Mas data houve que se acabaram os tempos duros e sofridos pois um dia aqui chegaram os capitais dos países amigos, país amigo desenvolvido, país amigo do subdesenvolvido. (...) Com muita fé. Com muita fé (...) Faremos tudo o que meu mestre mandar? Faremos todos, Faremos todos. Começaram a nos vender e nos comprar, comprar borracha, vender pneu, comprar madeira, vender navio, pra nossa vela, vender pavio. Só mandaram o que sobrou de lá. Matéria plástica...

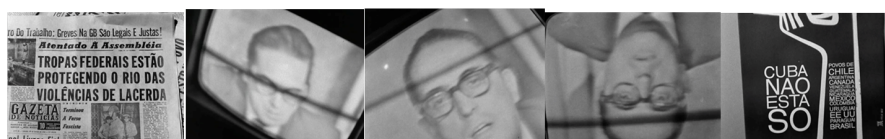


Figura 5

A emissão abaixo sobre o Chile (figura 6), datando do 05/07/73, torna visíveis e legíveis as condições de produção do *Noticiero* em tempos de intervenção militar. Esta sequência ilustra o primeiro ataque ao Palácio da Moneda (“Tanquetazo”) unicamente a partir de fotos de jornais, revistas e, curiosamente, um mapa do bairro presidencial com legendas em inglês. A escassez de imagens em movimento funciona aqui como um duplo signo. Signo indicial da iminência do golpe de Estado que resultaria, meses depois, na morte de Salvador Allende. Signo simbólico (emblema) de uma linguagem experimental que tem de contornar o escasso acesso às fontes de informação, sobretudo aquelas oriundas dos antigos regimes populares latino-americanos solidários a Cuba.



Figura 6

Nesta mesma data do ano de 1973, os militares também ganhavam terreno no Uruguai e a justaposição dos temas abordados na edição semanal do *Noticiero* sugere um ponto de vista enunciativo e um quadro normativo crítico dos golpes de Estado em curso. Se a montagem propõe assim uma ressonância dos eventos da atualidade regional, a narração é aqui o principal veículo que guia a interpretação:

Bordabery pretende conduzir o país ao fascismo. Curiosa casualidade, seu auto-golpe de Estado resultou estranhamente sincronizado com o estrondo fas-

cista no Chile. O fascismo não passará (...) Chile, Palácio da Moneda. No dia 29 de junho aproximadamente às 9h da manhã, 48 horas depois do golpe de Estado facistoide no Uruguai, um pequeno grupo blindado ataca o Palácio da Moneda, os defensores lutam duramente, a tentativa fascista é rechaçada e permanece distante do resto do país.

Crítica e denunciadora, esta narração é também investida de uma dimensão pragmática revolucionária ao afirmar que o fascismo é um fato isolado no Chile e, no final da sequência, reforçar a ideia de que a luta continua.

Quando a metalinguagem revela o sentido da História: a ação revolucionária

De fato, a análise do corpus de estudo permite afirmar que a narrativa cine-jornalística cubana não somente confere sentido à atualidade mas, sobretudo, busca agir sobre a realidade latino-americana. Neste ponto, alcançamos nossa segunda hipótese de pesquisa abordando a questão da “performatividade”¹⁰ da linguagem experimental que ganha corpo a partir dos anos 1970. Como ilustra Santiago Álvarez, “o jornalismo cinematográfico não é um gênero menor, nem um subgênero (...), é uma categoria própria e independente do cinema. A montagem permite que a notícia originalmente filmada, seja reelaborada, analisada e situada em seu contexto de produção, o que lhe confere maior alcance e uma permanência quase ilimitada” (Aray, 1983:10). A propósito do caráter “atemporal” do *Noticiero* aqui descrito, vale ressaltar que este é ao mesmo tempo um produto das condições de distribuição do cinejornal (semanal, este demorava um mês para circular em todo o país) e um elemento produtor e agente em busca de performatividade.

Como pensar a dimensão pragmática, ou seja, a capacidade de ação das imagens e discursos que configuram a narrativa comunista e revolucionária do *Noticiero*? De Christian Metz à Gilles Deleuze, a perspectiva semiótica de análise fílmica se consagrou à análise das relações do cinema como linguagem, pontua Jocelyne Arquembourg. “Mas de que linguagem falamos? Como as imagens e discursos significam? Como estes nos influenciam? Como nos comunicamos por meio de imagens e discursos? Como criamos sentido e interagimos por meio de imagens e discursos? Como as imagens operam?” (Arquembourg, 2010: 165). Se apoiando na teoria pragmática dos atos

¹⁰ Por “performatividade”, nos referimos à capacidade de ação extra-linguística dos discursos, em função da situação de comunicação e de certos critérios de eficácia (condições de eficácia), comumente estudados no campo da pragmática da linguagem ou na teoria dos atos de linguagem, cujos principais fundadores são John Austin e John Searle. Em outras palavras, trata-se de um tipo de discurso que, ao ser proferido, realiza a ação que anuncia (“eu juro”, “eu vos declaro”, “eu ordeno”...).

de linguagem de John Searle, John Austin e John Dewey e na semiótica de Charles S. Peirce para compreender a ação das imagens, Jocelyne Arquembourg nos indica uma via de análise pertinente para o estudo da dimensão performativa da linguagem audiovisual do *Noticiero* quando ela questiona: “Como o ato de mostrar as imagens é investido de valores particulares pelos diferentes interactantes?” (Arquembourg, 2010: 173).

De fato, nosso estudo mostra que quando o narrador do *Noticiero* se engaja a “revelar” ou “tornar pública” uma versão não-oficial das ditaduras latino-americanas, num contexto de forte censura mediática regional, ele cumpre um ato de linguagem performativo. O veículo desta ação é o discurso metalinguístico – comentário sobre imagens – mobilizado com frequência pelo narrador do *Noticiero* que assume uma forte responsabilidade enunciativa e garante o contrato de comunicação com o espectador. Listamos aqui alguns exemplos deste recurso linguístico regulamente encontrado no corpus estudado:

- “estes soldados recrutados recebem a bênção. Mas tarde, receberão tiros”;
“ouça a voz do médico...” (*Noticiero* do 05/06/1967);
- “observem esta varanda, algo vai acontecer (*Noticiero* do 24/04/1967)”;
- “Em Rodésia estas imagens que lembram os campos de concentração nazi, foram captadas por uma agência ocidental capitalista de notícias (*Noticiero* 16/07/1976)

Neste tipo de “revelação” mediática, nota-se que o narrador não se limita ao caráter “indicial” da imagem (Peirce, 1998) sob o modo da constatação, mas afirma a existência do fato/evento, tal como sugere Roland Barthes na teoria do “isto aconteceu” (Barthes, 1980). A instância narrativa vai mais além ao justificar a importância e o valor histórico da “revelação” sobre os horrores dos “anos de chumbo” que antes não tinham existência pública. Tal qualificação do ato da “revelação” funciona assim como um ato de linguagem performativo que busca agir, não somente, sobre o sentido daquilo que é dito e mostrado nas telas (ato ilocutório) mas também sobre a realidade extra-fílmica (ato perlocutório) (Austin, 1970) o que significa levar o espectador ao combate antiimperialista e à ação revolucionária.

Esta sequência (figura 7) sobre os militares chilenos, datando de 20/09/1973, ilustra de maneira emblemática tal dimensão pragmática do recurso metalinguístico frequentemente utilizado pela instância de narração do *Noticiero*.

Nesta passagem, o narrador descreve o conteúdo e o momento da gravação, antecipa o valor histórico das imagens e, ainda, nos interpela a agir ao dizer:



Figura 7

Estas imagens foram filmadas durante a primeira intentona fascista em junho de 1973. O câmara continuou filmando enquanto os fascistas disparavam contra ele, o assisando a sangue frio. Estas imagens antecipam o que seriam os massacres desatados pelos fascistas meses mais tarde. Irmão chileno, irmão latino-americano, não esqueçam destes rotos, estes são seu assassinos.

Como podemos observar, o uso da metalinguagem permite, não somente, re-significar as imagens segundo o ponto de vista cubano, mas o sentido da História. Como sublinha Marc Ferro a este propósito:

O filme ajuda à constituição de uma contra-história, não oficial, em parte liberada dos arquivos escritos que não são nada mais que a memória conservada por nossas instituições. Cumprindo um papel ativo em contraponto da História oficial, o filme se torna um agente da História desde que ele contribua a uma tomada de consciência. (Ferro, 1993: 13).

“A edição que choca” e “narração que revela o sentido”: é assim que a linguagem experimental do *Noticiero* revela sua dimensão performativa. O cinejornal busca agir sobre o espectador e conduzi-lo à ação política: sair às ruas, manifestar, resistir, se armar e lutar. Santiago Álvarez fala em termos de uma “guerra contra a acomodação, a inércia, o conformismo, às insuficiências”, descrevendo a importância de comprometer-se com a realidade e atuar: “Assim, se perde o medo das palavras carregadas de conteúdo pejorativo (...) Temos de resgatar conceitos e posicionamentos frente à realidade e à arte que sofreram deformações burocráticas. O medo de cair no apologético (...) é um medo irreal e pernicioso”. (Díaz, 2012: 15, 57).

Como analisado anteriormente, o *Noticiero* se posiciona do lado do povo latino-americano, este personagem que guia a narrativa cubana em direção da meta de libertação terceiro-mundista. No entanto, com os golpes militares e a consolidação das ditaduras latino-americanas concretizando os planos da “Operação Condor”, a trama narrativa americana se materializava nos fatos da atualidade. Nas telas, a morte de Salvador Allende em 11 de setembro de 1973 aparece como o signo do fim de uma época, mas não da História

segundo o “ponto de vista” cubano. Na edição-homenagem que o *Noticiero* lhe consagrou, a performatividade se faz sentir com força na sequência final abaixo (figura 8).



Figura 8

Na primeira imagem, Allende declara:

Eu vos digo companheiros de tantos anos, vos digo com calma, com tranquilidade absoluta. Não tenho postura de apóstolo, nem de messias. Não tenho condições de mártir, sou um lutador social que cumpre com a tarefa que o povo me deu. Mas que entendam aqueles que querem ir contra à História (...) Sem ter carne de mártir, não darei nenhum passo atrás. Que saibam: deixarei a Moneda quando cumprir o mandato que o povo me deu. (...) Somente me cravando de balas é que poderão impedir minha vontade de cumprir o programa do povo.

Em seguida, passamos para a segunda, terceira e quarta imagens, enquanto ouvimos a conclusão do discurso de Allende: “Mas amanhã, outros companheiros se juntarão a vocês e depois outro e outro e outro. E o povo seguirá a revolução chilena”. A edição-homenagem termina assim, sob o som de tiros, com a imagem de um franco-atirador – o próprio Salvador Allende – que é progressivamente desfocada até seu completo desaparecimento.

Convidados a comentar esta sequência, alguns produtores do *Noticiero* contam que Allende se suicidou, no momento da tomada da Moneda, com uma arma oferecida por Fidel Castro neste 11/09/73. No entanto, nas telas do cinema cubano, Allende continuava vivo, em imagens e discurso, pois a luta precisava continuar e o espectador fazia parte desta.

Como descreve Santiago Álvarez a este propósito:

O *Noticiero* foi se convertendo em um meio jornalístico revolucionário. (...) A Revolução cubana tem no cinema um importante arquivo de imagens. Podemos dizer que o cinema latino-americano revolucionário encontrará nos arquivos do ICAIC materiais que os ajudem a reconstruir para seus povos uma verdadeira História. (...) Para nós, cineastas cubanos, abordar a História, contá-la em sua justa medida, interpretá-la, é não somente uma operação cinematográfica, mas tem sido e seguirá sendo uma necessidade ideológica, cultural e política. Renunciar a esta linha de trabalho é renunciar ao combate, é renunciar às armas e às ferramentas de trabalho que temos hoje em meio a uma confrontação ideológica incontornável. (*apud.* Aray, 1983: 12, 13).

Conclusão

O estudo semiótico da cobertura das atualidades latino-americanas entre 1960 e 1990 realizadas pelos cineastas do ICAIC e eternizadas nas películas do *Noticiero* revela uma articulação estreita entre as condições de produção do cine-jornal durante os “anos de chumbo” e a experimentação estética que se acentua a partir dos golpes de Estado devido à urgência da resistência e da ação revolucionária.

Tomando como objeto de estudo os casos da Argentina, Brasil, Bolívia, Chile e Uruguai, demonstramos que os golpes militares funcionam como o ponto de inflexão da narrativa cubana sobre a história regional. Observamos também como o contexto de censura e de controle da informação pelos regimes ditatoriais redobra a urgência da crítica ideológica, o que se traduz na intensificação da linguagem experimental que constitui a marca do *Noticiero* e do cinema de Santiago Alvarez.

Assim, se no início dos anos 60, a cobertura das atualidades latino-americanas muito se assemelham ao jornalismo realizado nos países vizinhos (com entrevistas, jornalistas e microfones no quadro fotográfico, narrativas cronológicas), a partir dos golpes regionais, a experimentação estética atinge seu ápice. Neste momento, se consolida uma forma de arte política e plástica que busca agir sobre a realidade, guiar a interpretação dos acontecimentos históricos e conferir outro sentido aos “anos de chumbo” em curso.

A montagem dialética e a metalinguagem analisadas neste artigo funcionam como os principais recursos semióticos da experimentação estética observada, conferindo-lhe um potencial performativo. A capacidade de ação empírica de tal estética depreende-se da ideia de que a produção cine-jornalística dos realizadores do *Noticiero* é inextricavelmente artística, política e revolucionária.

Referências bibliográficas

- Amiot-Guillouet, J. (2008). Discurso oficial y mito del “punto cero”: una historia en/de Cine Cubano. In N. Berthier (ed.), *Cine y Revolución cubana: luces y sombras*. Archivos de la Filmoteca, (59), juin.: 37-51.
- Amossy, R. (2006). *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.
- Aray, E. (1983). *Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinematoteca Nac.
- Arquembourg, J. (2010). Des images en action. Performativité et espace public. *Réseaux*, 5(163): 163-187.

- Aumont, J. (1983). Le point de vue. Enonciation et cinéma. *Communications*, (38): 3-27.
- Austin, J. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Berthier, N. & Lamore, J. (2006). *La Révolution cubaine (1959-1992), cinéma et Révolution (1959-2003)*. Editions Paris: Sedes.
- Brecht, B. (2009). Le théâtre épique (1927-1937). In G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position : L'Œil de l'histoire I*. Paris: les Editions de Minuit.
- Del Valle Dávila, I. (2015). *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*. Rennes: PUR.
- Díaz, M. (2012). *El Noticiero ICAIC y sus voces*. Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Paris: Grasset.
- Eisenstein Sergueï, M. (1949). La dialectique de la forme cinématographique, In B. Amengual, *Que viva Eisenstein!*. Lausanne: Edition l'Age d'Homme.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, Folio.
- García Espinosa, J. (1996). *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970.
- Godard, J. (2006). Que faire ?. In N. Brenez, *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2009). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Lits, M. (2008). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck.
- Paranaguá, P. (éd.) (1990). *Le cinéma Cubain*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Peirce, C. (1998). What is a sign?. *The Peirce edition project, The essential-Peirce, volume 2* (1893-1913). Indiana Press.

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

Filmografia

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 151 (1963), Dir. Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 420 (1968), Dir. Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 614 (1973), Dir. Santiago Álvarez,
Realizador: Miguel Torres.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 625 (1973), Dir. Santiago Álvarez,
Realizador: Miguel Torres.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 644 (1974), Dir. Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC latino-americano, núm. 856 (1978), Dir. Santiago Álvarez,
Realizador: Rolando Díaz.

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 período 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

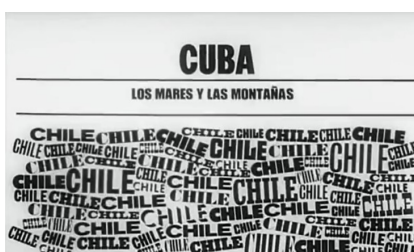


Imagen 2



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 corresponsales 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.

O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC

Carolina Amaral de Aguiar*

Resumo: Este artigo analisa o impacto do golpe de Estado no Chile no ICAIC. Após 1973, o ICAIC fortaleceu relações cinematográficas anteriores, possibilitou uma vasta produção de exilados chilenos e apoiou documentários que denunciaram a ditadura. Essas ações, porém, foram permeadas por tensões oriundas dos debates políticos entre os dois modelos de socialismo latino-americanos nos anos 1970.

Palavras-chave: ICAIC; golpe de Estado no Chile; Unidade Popular; cinema de exílio; ditadura.

Resumen: Este artículo analiza el impacto del golpe de Estado de Chile en el ICAIC. Tras 1973, el ICAIC fortaleció las relaciones cinematográficas previas con cineastas chilenos, permitió una vasta producción de exiliados de la misma procedencia y apoyó la realización de documentales que denunciaron la dictadura. Sin embargo, esas acciones estuvieron marcadas por tensiones oriundas de los debates políticos entre los dos modelos de socialismo latinoamericanos de los años 1970.

Palabras clave: ICAIC; golpe de Estado en Chile; Unidad Popular; cine de exilio; dictadura.

Abstract: This paper analyses the impact of the Chilean coup in ICAIC. After 1973, ICAIC has strengthened previous cinematographic relations, promoted a substantial production of Chilean exiles and supported documentaries against the dictatorship. However, these actions have been permeated by tensions coming from political debates between the two Latin American models of socialism in the 1970s.

Keywords: ICAIC; Chilean coup d'état; Popular Unity; cinema of exile; dictatorship.

Résumé : Cet article analyse l'impact du coup d'État chilien dans l'ICAIC. Après 1973, l'ICAIC a renforcé les relations cinématographiques précédentes avec les cinéastes chiliens, favorisant une vaste production cinématographique par les exilés chiliens et appuyant les documentaires contre la dictature. Cependant, ces actions ont été imprégnées par des tensions issues des débats politiques entre les deux modèles de socialisme latino-américains des années 1970.

Mots-clés : ICAIC ; coup d'État au Chili ; Unité Populaire ; cinéma d'exile ; dictature.

* Universidade Estadual de Londrina – UEL, Centro de Letras e Ciências Humanas – CCH, Programa de Pós-graduação em História Social – PPGHS. 86057-970, Brasil. E-mail: amaral_carol@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 09 de maio de 2019.

A diáspora de chilenos iniciada pelo golpe de Estado de 1973 alcançou dimensões difíceis de se estimar: apenas em junho de 1974, a Amnistia Internacional apontava que cerca de 150 mil cidadãos já tinham deixado o país (Rojas MIRA e Santoni, 2013: 124). O exílio político também teve uma grande vastidão territorial, sendo particularmente expressivo em países como México, Cuba, Venezuela, França, Suécia, Alemanha Oriental, Finlândia e Canadá. Em cada um desses contextos nacionais, o fenômeno do exílio encontrou configurações diversas, marcadas por distintos graus de inserção e de mobilização de redes de solidariedade. No caso de Cuba, a chegada dos chilenos após o 11 de setembro reforçou laços prévios de cooperação no campo da esquerda, especialmente aqueles firmados pelo *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e o Partido Socialista durante os anos da Unidade Popular (UP). Entretanto, o fracasso da chamada “via chilena ao socialismo”, representada pela opção democrática adotada por Salvador Allende, corroborava uma desconfiança de seu sucesso que já havia sido fomentada por Cuba nos anos anteriores. Assim, apesar da irmandade entre os dois países socialistas da América Latina reivindicada mutuamente no início dos anos 1970, o golpe vinha a confirmar o discurso da defesa da “via armada” como o melhor caminho¹. Isso não impediu, no entanto, que a Ilha se tornasse um dos polos mais ativos de acolhida e de promoção da solidariedade às vítimas da ditadura.

No cinema, a notícia do golpe e a posterior presença de cineastas, técnicos e atores chilenos tiveram um grande impacto no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), já acostumado, desde sua fundação, à presença estrangeira e aos intercâmbios transnacionais. Dessa forma, a partir de 1973, o ICAIC abriu espaço para a produção cinematográfica chilena do exílio e também mobilizou alguns cineastas da casa a divulgarem denúncias a respeito da situação no Chile. A pesquisa que deu origem a este artigo² levantou 19 títulos (curtas e longas-metragens, documentários e ficções) que abordam de maneira direta ou indireta a ditadura de Augusto Pinochet ou que foram feitos por exilados em Cuba. Entre os chilenos, Patricio Guzmán dirigiu as três partes de *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979); Pedro Chaskel dirigiu *Los ojos como mi papá* (1979), *¿Qué es?* (1980), *Una foto recorre el mundo* (1981), *Constructor de cada día* (1982); Sergio Castilla denunciou a tortura em *Prisioneros desaparecidos* (1979); Patricio Castilla dirigiu *Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (1975) e *La piedra crece donde cae la gota* (1975); Miguel Littin assinou coproduções com Cuba, como *El recurso del método* (1978) e *Alsino y el condor* (1982); Carlos Flores del Pino e José Román tiveram seu

¹ A tensão entre as “vias” concorrentes ao socialismo durante a UP foi tratada por Aggio, 2003.

² Este artigo é fruto de uma investigação iniciada durante um pós-doutorado PNPd/Capes realizado na Unicamp em 2018.

filme *Recado de Chile* (1979) montado no ICAIC. Já entre os cubanos, Santiago Álvarez dirigiu *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (1973) e o noticiário *La hora de los cerdos* (1973); o noticiário *Primer reportaje contra el fascismo en Chile* (1973) foi assinado por Miguel Torres; Daniel Díaz Torres foi responsável por *Libertad para Luis Corvalán* (1975); Humberto Solás dirigiu *Cantata de Chile* (1976); e Victor Casaus fez o documentário *Un silbido en la niebla*³ (1978).⁴

Ao que pese a presença de ficções nessa lista, como os filmes de Miguel Littin e o de Humberto Solás, percebe-se que o cinema documental desempenhou um papel de destaque. Os documentários foram responsáveis por divulgar imagens feitas no interior do país sob a repressão da Junta Militar, fazendo uma ligação direta entre o “Chile de fora” e o “Chile de dentro”. Além disso, no ICAIC foi montada a trilogia documental *A batalha do Chile*, de Patricio Guzmán, um dos títulos mais emblemáticos do cinema de exílio – ou, nas palavras de Jorge Ruffinelli, aquele que obteve uma das “maiores ressonâncias que já teve alguma vez um filme latino-americano nos Estados Unidos e na Europa” (Ruffinelli, 2008: 132).⁵ Nesse sentido, é necessário conhecer e estudar com mais detenção quais foram as principais iniciativas cinematográficas levadas a cabo no Instituto cubano no campo do documentário, analisando como o golpe de Estado no Chile promoveu reconfigurações nas relações anteriores entre os dois países latino-americanos e seus cineastas. Este é, portanto, o objetivo central deste artigo.

Reações ao golpe de Estado

Um dia após o golpe de Estado, em 12 de setembro de 1973, o diretor do ICAIC, Alfredo Guevara, escreveu uma carta aos cineastas Julio García Espinosa e Miguel Torres solicitando uma reação urgente por parte do Instituto. Essa carta, publicada posteriormente no livro epistolar *¿Y si fuera un huella?*, trazia desde indicações das “linhas gerais” que deveriam aparecer no “*Noticiero* que seguramente dedicaremos aos acontecimentos chilenos”, como informações sobre o material filmado no Chile disponível nos arquivos do ICAIC (Guevara, 2009: 283). Além de orientar aos dois cineastas cubanos que fizessem uma busca adicional em arquivos e na cinemateca, Guevara cita a necessidade de se conseguir imagens do golpe além das fronteiras nacionais. É sintomático, assim,

³ Victor Casaus também dirigiu o documentário *Gracias a la vida* (1976), centrado na figura de Violeta Parra. No entanto, embora lançado após o golpe do Chile, trata-se de uma entrevista com Isabel Parra gravada da *Casa de las Américas* em 1971.

⁴ Contribuiu para a elaboração dessa lista a publicação institucional do ICAIC *Guía Temática del Cine Cubano: producción ICAIC 1959-1980* (Guía [...], 1983).

⁵ Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas ao português pela autora.

que uma cópia dessa correspondência tenha sido enviada a Saúl Yelín, responsável pelas relações internacionais do Instituto. O diretor ordena algumas estratégias para que os futuros noticiários pudessem incluir imagens posteriores ao bombardeio do Palácio de La Moneda:

Será conveniente também aproveitar todo o material fotográfico que se possa. Para isso, estou ligando para o México e deve se encarregar seriamente o companheiro Manolito Pérez⁶ para que desde Madri se faça um envio de revistas gráficas o mais completo possível assim como para que se discuta com os amigos de lá a possibilidade de conseguir materiais dos quais eventualmente possa dispor a TV espanhola.

Outra medida a tomar será insistir com *Visnews*⁷ o envio urgente e prioritário de materiais inclusive se tiverem um custo extra.

Devemos nos comunicar com todos os nossos *partenaires* em países limítrofes (Peru e Argentina) para tratar de conseguir material gráfico e fílmico. (Guevara, 2009: 284).

Essa carta enviada por Alfredo Guevara traz uma série de informações que ajudam a compreender as reações do ICAIC ao golpe do Chile. Nesse sentido, é sintomática a instrução que traz de que seria necessário esperar “o curso dos acontecimentos e as posições” do Partido e do governo revolucionário para determinar o caráter do *Noticiero*. Apesar dessa ordem que visava garantir a oficialidade do discurso, Guevara já intuía o tom que estaria presente nas produções pós-1973: denúncia do caráter fascista do golpe e do imperialismo estadunidense, desconstrução do discurso supostamente “democrático” por parte do Exército do país andino. “E, naturalmente, significação histórica da figura de Allende e de seu gesto final” (Guevara, 2009: 283). Essas quatro linhas programáticas resumem leituras do processo chileno feitas pelo governo cubano já no período da Unidade Popular e que deveriam seguir presentes. Por outro lado, Guevara era categórico ao recomendar a valorização do “gesto final” de Allende, ou seja, o momento em que o presidente finalmente recorreu à arma para defender sua revolução ao custo de sua própria vida.

Além de uma permanência discursiva em relação ao momento anterior ao golpe, a carta de Guevara permite verificar uma continuidade nas relações institucionais entre Cuba revolucionária e o Chile de Allende, a começar por um de seus destinatários, o cineasta Miguel Torres. De acordo com Ignacio Del Valle Dávila (2015), em 8 de março de 1971 foi assinado em Santiago um termo de

⁶ Referência ao cineasta cubano Manuel Perez.

⁷ Agência internacional de notícias fundada em Londres, que a partir dos anos 1960 será gradativamente controlada pela *Reuters*.

cooperação entre o ICAIC, representado por Alfredo Guevara, e a *Chile films*, representada por Miguel Littin, envolvendo coprodução, distribuição mútua de filmes, projeção e até a formação (por parte do Instituto cubano) de cineastas e técnicos chilenos. Para que o acordo saísse do papel, Torres foi enviado ao Chile como um representante do ICAIC, permanecendo no país por quase um ano. Nesse período, realizou, com a ajuda de técnicos chilenos, o documentário *Introducción a Chile* (1972), “[...] destinado a apresentar ao público cubano as regiões do Chile e algumas características da sua cultura” (Del Valle Dávila, 2015: 225). Na carta de 12 de setembro de 1973, Guevara recomenda aproveitar sequências desse filme nos noticiários sobre o golpe, especialmente os trechos em que se fazia referência às Forças Armadas: uma vez desmascaradas, completa o diretor, não era mais necessário “[...] o respeito que até o momento deveríamos à linha tática seguida pela Unidade Popular” (Guevara, 2009: 284).

Foram ao menos dois os *Noticieros ICAIC Latinoamericanos* que trataram, na época, do golpe no Chile, ambos de 1973. Miguel Torres dirigiu *Primer reportaje contra el fascismo en Chile*, finalizado uma semana após o 11 de setembro. O documentário é composto basicamente por discursos proferidos por Allende e Fidel Castro em duas viagens diplomáticas ocorridas na época da Unidade Popular: a visita de Castro ao Chile no final de 1971 e a visita do presidente chileno a Cuba um ano depois. Das imagens anteriores ao golpe, destaca-se ainda a famosa sequência do assassinato do jornalista sueco Leonardo Henrichsen filmada por ele próprio em junho de 1973. O filme é composto também por fotografias e sequências audiovisuais do bombardeio do La Moneda e de tomadas de momentos marcantes do exílio: a chegada de Beatriz Allende e dos primeiros exilados à Havana, junto ao corpo diplomático cubano que havia sido expulso do Chile; bem como o desembarque de Hortensia Bussi, viúva de Allende, no México.

Além de denunciar a repressão e enfatizar a solidariedade ao Chile, o documentário coloca como protagonista Fidel Castro. É ele quem explica, por exemplo, em seu discurso no Chile em 1971, a natureza da experiência chilena ao povo desse país. Também aparece na fala de Castro referência ao caráter fascista da direita chilena, algo que é lembrado a todo momento pela voz over. As sequências que mostram o dia do golpe são montadas como se exibissem uma batalha, uma vez que a narração reforça a resistência armada que teria ocorrido no 11 de setembro. Pode-se concluir que o noticiário de Torres responde aos temas e dá ênfase ao que a já citada carta de Guevara do dia 12 de setembro de 1973 gostaria de destacar no evento. É particularmente interessante analisar como a figura de Allende é mostrada no filme por meio da

valorização de seu “gesto final”, como recomendava Guevara. O documentário termina com o discurso de Allende na ocasião da visita de Castro ao Chile (em que esse reforça que só sairia do cargo pela vontade do povo ou sob *balazos*) seguido pela cena do presidente chileno praticando tiros em um barco com a metralhadora que Fidel Castro lhe deu de presente e que seria usada pelo madatário chileno no dia 11 de setembro de 1973 (figura 1).



Figura 1. Fotograma presente em *Primer reportaje contra el fascismo en Chile* (1973), que mostra Salvador Allende atirando com a metralhadora dada por Fidel Castro.

Essa imagem de Allende com a metralhadora estava originalmente no filme *De América soy hijo... y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972)⁸. Assim como Torres, Álvarez assina um dos noticiários feitos logo após o 11 de setembro, intitulado *La hora de los cerdos* (1973), no qual também dá continuidade a uma relação anteriormente estabelecida com a Unidade Popular. Álvarez havia estado duas vezes no Chile antes do golpe. A primeira foi em outubro de 1970, entre a eleição e a posse de Allende, quando acompanhou o caso do assassinato do general René Schneider pela extrema direita que abordou no documentário *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (1971). Posteriormente, Álvares voltou ao Chile entre novembro e dezembro de 1971 para acompanhar a visita oficial de Fidel Castro, retratada em *De América soy hijo... y a ella me debo* – este último, uma “[...] tentativa de apresentação do país andino ao público cubano” (Del Valle Dávila, 2015: 226).

Uma breve análise de *La hora de los cerdos*⁹ mostra que o documentário está fortemente alinhado às orientações presentes na carta de Guevara de 12

⁸ Como já foi dito, após o golpe, Santiago Álvarez dirigiu também o documentário *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (1973), que analisei em comparação a *Un silbido en la niebla* (Casaus, 1978) em um artigo anterior (Aguilar, 2016). Por uma questão de recorte, o filme não será retomado neste artigo.

⁹ O título desse noticiário faz alusão à frase de José Martí, usada por Che Guevara e retomada por Fernando Pino Solanas e Octavio Getino no título do filme *A hora dos fornos* (1968). A escolha por essa referência, no entanto, marca uma oposição ao contexto de expansão da revolução

de setembro de 1973, embora Álvarez não tenha sido um de seus destinatários diretos. A denúncia do caráter fascista do golpe de Estado percorre o filme e é sintetizada numa imagem situada entre o prólogo (constituído predominantemente por imagens fixas)¹⁰ e o resto do noticiário (onde predominam discursos de Castro e Allende), na qual se vê uma pomba branca atravessada por um punhal decorado com uma suástica e disposta numa tela preta logo acima de uma foto do La Moneda (figura 2). A construção dessa figura encontra eco também na orientação de Alfredo Guevara que está no documento epistolar de que naquele momento já se podia abrir mão do respeito que “deveríamos à linha tática seguida pela Unidade Popular”, uma vez que a pomba branca, símbolo da “via pacífica”, aparece sacrificada sobre o palácio presidencial. Estão presentes ainda a denúncia do imperialismo, o desmascaramento das intenções do Exército chileno (como numa sequência que justapõe uma imagem de Pinochet a de Hitler) e a valorização do chamado por Guevara de “gesto final” de Allende. A abordagem da morte do presidente é feita numa sequência bastante emotiva em que Beatriz Allende discursa para uma multidão presente na Praça da Revolução, em Havana, pouco depois de sua chegada ao exílio. Em seu discurso, a filha de Salvador Allende narra o que aconteceu em 11 de setembro com ênfase na resistência armada promovida por seu pai e termina dizendo que o chileno havia mandado uma mensagem a Fidel Castro antes de morrer: “Diga a Fidel que cumprirei com meu dever”.



Figura 2. Fotograma de *La hora de los cerdos* (1973).

proclamada no documentário argentino para dar lugar à constatação de um fluxo antirrevolucionário.

¹⁰ O prólogo do filme é montado por material da imprensa de vários países, como Brasil, França, Chile, Espanha, Estados Unidos e Cuba. Em sua maioria, esse material está constituído de reportagens e fotos impressas, porém, há sequências de reportagens audiovisuais, como aquela que mostra a queima de livros pelos soldados chilenos após o golpe. Dessa forma, percebe-se que o esforço proposto por Guevara para se conseguir fontes visuais para os documentários que seriam feitos no ICAIC foi bem-sucedido.

A mensagem final de Allende deixada a Castro dá ao líder cubano um protagonismo no ápice da tragédia, lhe atribuindo inclusive certa autoria nesse gesto final. *La hora de los cerdos*, de fato, é um documentário que pretende dar voz aos seus dois protagonistas, Allende e Castro, prescindindo da voz *over* – recurso narrativo ausente – e deixando espaço para os discursos oficiais em sua banda sonora. O cenário comum a esses discursos é a Praça da Revolução em Havana, lugar desde o qual Salvador Allende, Castro e Beatriz Allende, cada um a sua vez, falam para uma multidão. A praça aparece ainda nas imagens em que a população faz fila para assinar o livro de condolências após a morte do presidente do país andino. A quase onipresença desse cenário, lugar de consagração pública de Castro, não ocorre por acaso: é Castro e o povo cubano quem legitimam o processo chileno como uma “revolução”.

Mariana Villaça, no livro *Cine cubano*, chama atenção para a tensão entre as duas “vias” ao socialismo que dificultou a relação entre Cuba e Chile nos durante o governo Allende:

A via pacífica e a postura antiguerrilha defendidas por vários setores de esquerda no Chile, bem como as tensões internas em relação à definição da política cultural a ser assumida pela Unidade Popular (e que oscilava entre uma linha ligada ao partido Comunista e outra menos ortodoxa) eram pontos delicados dessa aproximação com Cuba. (Villaça, 2010: 185).

Diante dessa constatação, é possível perceber que a queda da Unidade Popular por um golpe violento, frente ao qual os simpatizantes do governo não tinham como entropor uma resistência armada, gerou a leitura em Cuba de que a experiência chilena havia sido uma vítima do imperialismo e das forças reacionárias locais, porém, uma vítima despreparada para um fim inevitável. Assim, o 11 de setembro reforçou e confirmou a crítica oficial prévia do governo revolucionário da Ilha ao presidente chileno e que, segundo Guevara, o ICAIC havia se esforçado em amenizar. Ao confirmar a desconfiança de Cuba, o golpe de 1973 fez com que Allende fosse lido no documentário cubano, paradoxalmente, como um mártir da “luta armada”, como se seu gesto final o redimisse de uma fraqueza anterior que sustentava o frágil projeto da UP.

Chilenos no ICAIC

O exílio chileno em Cuba proporcionou um intenso intercâmbio entre cineastas que, em alguns casos, estreitou laços transnacionais firmados no governo da Unidade Popular. Pedro Chaskel, por exemplo, em entrevista à revista *Cine cubano* em 1980, quando ainda estava exilado na Ilha, relembra que antes de 1973 já havia estado três vezes no país (Vilasis e Sotolongo, 1980: 70).

Segundo o cineasta, esse histórico era, inclusive, um dos fatores que forçaram sua saída do Chile depois do golpe de Estado, quando as relações diplomáticas entre os dois países latino-americanos foram rompidas. Esses laços prévios, que vinham das relações estabelecidas no interior do fenômeno cinematográfico intitulado *Nuevo Cine Latinoamericano*, fizeram com que vários chilenos se comunicassem com Alfredo Guevara após o 11 de setembro para solicitar-lhe apoio na mobilização de redes de solidariedade. Em 20 de novembro de 1973, o diretor do ICAIC repassava a um interlocutor chamado Ariel, funcionário do Departamento de América do Comitê Central do Partido Comunista Cubano (PCC), duas cartas que havia recebido.¹¹ Uma delas era de Patricio Guzmán e havia sido escrita por encomenda de Saúl Yelín, na qual o chileno relatava “tudo o que lembrava de sua estada no Estádio [Nacional]” (Guevara, 2009: 290). A outra, do cineasta Luis Mora (identificado por Guevara como “cineasta do PC”), narrava o golpe e os dias subsequentes a esse evento.

Os cineastas chilenos enviaram informações sobre o que estava acontecendo no interior do país e procuraram ajuda do ICAIC para salvaguardar o material cinematográfico filmado nos meses antecedentes ao golpe e nos dias posteriores à queda da Unidade Popular. Nesse sentido, é exemplar uma carta enviada em 2 de março de 1974 desde Buenos Aires por Sergio Trabuco para Alfredo Guevara, posteriormente publicada em *¿Y si fuera un huella?*. Em um longo informe intitulado “Situação Cinema no Chile”, Trabuco se refere a que “todo o material que pudemos resgatar” foi enviado para Havana via Suécia por Sergio Castilla (cineasta que se exilou em Cuba) e pelo diretor de fotografia Samuel Carvajal. O signatário faz referência ainda à ajuda do embaixador da Suécia, Harald Edelstam, para salvar materiais audiovisuais que poderiam ser apreendidos pela ditadura, levando-os consigo quando recebeu a ordem da Junta Militar de deixar o Chile, o que ocorreu em dezembro de 1973. No entanto, a carta de Trabuco lamenta que a expulsão do diplomata havia tornado as coisas mais difíceis, pois ainda existiriam filmagens a serem resgatadas do interior da embaixada da Suécia. Além de um panorama sobre o destino da produção fílmica concernente ao período da Unidade Popular, o cineasta chileno descreve quais eram as possibilidades de se filmar depois do golpe – “Temos equipes humanas completas e limpas para filmar (militantes)” (Guevara, 2009: 301). O final da correspondência é, por sua vez, todo dedicado a informar sobre a situação política e pessoal de nomes centrais do meio

¹¹ Além de vínculos cinematográficos, a comunicação epistolar de Guevara com os chilenos constantemente remete a laços e contatos político-partidários. Desde Paris, em 1 de fevereiro de 1974, Juan Carlos Moraga, que havia sido vice-presidente da *Chile films*, comentou o interesse de representantes do Partido Comunista Chileno em terem uma reunião com o ICAIC (Guevara, 2009: 298).

cinematográfico chileno ou sobre o destino das instituições audiovisuais do país após 11 de setembro de 1973.

A referência nessa carta ao material audiovisual tirado do Chile via Suécia e enviado a Cuba é, sem dúvida, um dado importante sobre o destino das filmagens que dariam origem ao filme *A batalha do Chile*¹². A trilogia documental mais emblemática sobre o golpe não será analisada neste artigo, uma vez que o foco deste estudo é entender a atuação do ICAIC frente ao trágico evento em termos de políticas culturais. No entanto, interessa pensar a postura do Instituto ante a presença dos exilados chilenos (objetivo para o qual o caso desse documentário é paradigmático): que espaço tiveram para montar esses filmes? De que maneira o governo cubano e seu braço institucional cinematográfico atuaram nesse processo? Cabe, portanto, tomar o caso de *A batalha do Chile* como um emblema das relações entre chilenos e cubanos no pós-golpe.

No folder de lançamento (figura 3) de *A batalha do Chile – A insurreição da burguesia* (1975), primeira parte da trilogia, percebe-se que a equipe creditada é predominantemente chilena, composta por nomes que participaram das filmagens durante a Unidade Popular (como o diretor de fotografia Jorge Müller, desaparecido político da ditadura na época do lançamento) e por exilados chilenos que se integraram ao filme já em Cuba (caso de Pedro Chaskel e Marta Harnecker).¹³ Há também aqueles que estiveram presentes nas duas etapas, como José Pino e Federico Elton. Porém, chama atenção a presença dos nomes estrangeiros, Chris Marker e Julio García Espinosa. Interessa, para este artigo, refletir sobre a referência a García Espinosa na ficha técnica, definido genericamente como “assessor”, pois a vinculação do projeto da trilogia ao nome do importante cineasta cubano, além de atribuir certa institucionalidade ao documentário dentro do ICAIC, serviu para relacionar metodológica e teoricamente o filme como alinhado à noção de *cine imperfecto*.¹⁴

¹² A informação de que as filmagens que haviam sido feitas por Patricio Guzmán nos anos da Unidade Popular saíram do Chile com o embaixador sueco, expulso em dezembro de 1973, está presente em Perotti e Sandquist, 2013. Além dessas fontes, pesquisei em meu doutorado a colaboração entre o cineasta francês Chris Marker e Guzmán, que envolveu uma primeira tentativa de se montar *A batalha do Chile* na França. O dado de que o material fílmico se encontrava na Suécia está presente em esquemas de produção e em cartas da época, depositados no arquivo da produtora militante *Images, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle* (ISKRA), localizado em Paris, e que foram analisados no livro *O cinema latino-americano de Chris Marker* (Aguiar, 2015). Neste artigo, por uma questão de recorte, não voltarei ao tema da etapa francesa do processo de produção, e focarei os comentários sobre a trilogia documental ao que diz respeito à sua montagem no ICAIC.

¹³ Tanto Chaskel como Harnecker eram amigos de Patricio Guzmán antes do exílio, porém, não tiveram um papel central na rodagem das imagens que compõem *A batalha do Chile*. No caso de Harnecker, Guzmán credita a ela alguma participação ao dizer que a revista que ela dirigia, *Chile Hoy*, era “[...] de onde se extraía informação para alguns aspectos da filmagem” (Guzman e Sempere, 1977: 81).

¹⁴ De acordo com Del Valle Dávila, o manifesto *Por un cine imperfecto*, de García Espinosa, foi escrito em 7 de dezembro de 1969, mas divulgado a partir do ano seguinte. O manifesto defende,



Figura 3. Folder de divulgação de *A batalla do Chile – A insurreição da burguesia* (parte 1), encontrado no arquivo da Cinemateca Cubana do ICAIC.

A vinculação do projeto que deu origem às três partes de *A batalla do Chile* com García Espinosa seria anterior à etapa cubana do documentário, de acordo com Patricio Guzmán. Em 1977, a revista *Cine cubano* (n. 91/92) publicou o texto “Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile*”, que teria sido escrito por Guzmán em 20 de abril de 1973, portanto, antes do golpe. Nessas notas de filmagem, o cineasta chileno cita um fragmento de *Por un cine imperfecto*, que atenta para que o cinema revolucionário não deveria apenas “celebrar os resultados”, mas sim “mostrar o processo dos problemas”.

em linhas gerais, que o cinema latino-americano não pode sucumbir seu espírito revolucionário (e o sentimento de “urgência” que suscita) frente às limitações técnicas que encontra: “É preferível aceitar e assumir uma certa ‘imperfeição’ técnica do que se deixar paralisar em uma tentativa de esperar pelo grau de virtuosidade do cinema de Hollywood ou das cinematografias da Europa Ocidental, onde os orçamentos são inatingíveis para os cinemas latino-americanos.” (Del Valle Dávila, 2015: 190).

Essas considerações serviam para que Guzmán formulasse uma série de diretrizes baseadas na noção de que era preciso filmar a ação no momento em que ela se produz. E sobre o manifesto cubano, declarava: “[...] foi uma das poucas fontes de consulta que pudemos encontrar em nosso país, nesse momento” (Guzmán, 1978: 44). Essa associação do seu trabalho cinematográfico com as ideias de García Espinosa é reforçada após o lançamento da primeira parte do filme (1975) por meio de entrevistas. No livro *Chile: el cine contra el fascismo*, por exemplo, o documentarista chileno atribui a essa influência a “estrutura testemunhal” de *A batalha do Chile*, voltando a citar a mesma passagem do manifesto destacada em 1973 (Guzmán e Sempere, 1977: 79-80).

Nessa obra, constituída principalmente por uma entrevista feita por Sempere a Guzmán, o chileno detalha a participação de García Espinosa como assessor do documentário, na ocasião de seu exílio em Cuba. Marta Harnecker e o realizador cubano teriam feito um “trabalho prévio” de aprovação do filme: “Porque não se trata de submeter a película a um tribunal e dizer disso eu gosto e isso eu não gosto, mas ao revés, tomar consciência do que é o politicamente correto e o que é o politicamente inoportuno” (Guzmán e Sempere, 1977: 95-96). Mais adiante, na mesma entrevista, o cineasta chileno explica a Sempere o que fazia a figura do “assessor” dentro do ICAIC:

O assessor é a pessoa que, por compromisso pessoal, primeiro entra em contato com o realizador e é o que transmite qual é o plano temático que a revolução quer, enquanto escuta as proposições pessoais que o realizador quer fazer. Uma vez que se produz harmonia nesse terreno, o assessor coordena o trabalho do analista, do realizador, da rodagem e da montagem. Ou seja, é a pessoa que não perde de vista o projeto e que permanece junto ao realizador até o final, assessorando-o em tudo o que possa, fundamentalmente no ideológico. (Guzmán e Sempere, 1977: 101-102).

Essas duas declarações vão ao encontro da carta já citada de Alfredo Guevara datada de 12 de setembro de 1973 e enviada a García Espinosa e Miguel Torres, que sugere que existiam certas “linhas gerais” dadas pelo governo revolucionário para orientar de que forma o golpe de Estado no Chile seria tratado cinematograficamente pelo ICAIC. Por outro lado, a sugestão de um certo controle ideológico exercido tanto na produção dos cubanos como naquela dos chilenos sobre o 11 de setembro de 1973 contrasta com declarações da equipe de *A batalha do Chile* sobre a liberdade que tiveram para montar o documentário. Essa liberdade aparece, sobretudo, nos comentários sobre as condições de produção que os cineastas chilenos encontraram no Instituto cinematográfico. Nesse sentido, é exemplar um episódio narrado por Pedro Chaskel, o montador da trilogia, que envolve também o nome de García Espinosa. Em entrevista

posterior, Chaskel diz que a equipe trabalhou de seis a sete meses por ano, às vezes doze horas por dia, para fazer as três partes de *A batalha do Chile* (considerando o período entre 1974, quando se começa a montar *A insurreição da burguesia*, e 1979, quando é lançado *O poder popular*). Essa dedicação era necessária para editar a grande quantidade de material filmico rodado na Unidade Popular que tinham em mãos e a noção de que, dali, poderia sair um projeto monumental sobre os conflitos que resultaram no bombardeio do La Moneda. Chaskel conta, então, uma anedota:

Houve um momento em que o filme estava terminado, apesar de que por sorte não se havia cortado o negativo. Copião pronto, som pronto, texto mixado... E baixou uma neura em Patricio, com razão. Dizia que este material dava para muito mais que isso, não estava bem. E tivemos uma reunião com Julio García Espinosa, que era um pouco consultor do ICAIC. Com muita preocupação Patricio lhe expôs tudo isso e Julio disse: “bom, comecem de novo”. Isso não ocorre em nenhuma parte do mundo em nenhuma produção, depois de ter tudo pronto, ordenado cronologicamente, gravado o som e tudo, trabalhando não sei quantos meses... (Ríos e Román, 2012: 70).

Essa declaração de Chaskel permite pensar em duas características do exílio cinematográfico chileno em Cuba. A primeira diz respeito às condições de vida que os cineastas exilados tiveram na Ilha nos anos 1970, propiciadas pelo governo do país. Na entrevista citada acima, publicada em 2012, Chaskel declarou que “[...] ali nosso problema de sobrevivência estava totalmente garantido, podíamos nos dedicar 100% à montagem da película [...]” (Ríos e Román, 2012: 69). O montador narra ainda que no período em que fizeram *A batalha do Chile*, ele vivia no Habana Libre, enquanto Guzmán habitava outro hotel de alto padrão na capital cubana. Essa situação contrasta com a dificuldade de sobreviver que muitos chilenos enfrentavam na Europa nessa mesma época. O próprio Guzmán, em carta ao produtor do documentário, Federico Elton, escrita em 1973 (enviada, assim, antes da migração a Cuba), declarava que vivia na Espanha com o dinheiro dos móveis que havia vendido em Santiago (Aguiar, 2015: 157). Por outro lado, o padrão de vida dos chilenos não foi muito diferente daquele encontrado por outros cineastas latino-americanos: Glauber Rocha, por exemplo, também morou no Habana Libre, entre novembro de 1971 e dezembro de 1972, graças ao ICAIC (Villaça, 2010: 260).

Em relação às condições de produção dos exilados vindos do Chile, o cineasta cubano Miguel Torres declarou em entrevista concedida em 2014¹⁵ que

¹⁵ O cineasta foi entrevistado em Havana em dezembro de 2014 por mim e pelo pesquisador Ignacio Del Valle Dávila (Torres, 2014).

a situação enfrentada por esses cineastas se assemelhava àquela vivida por outros cineastas latino-americanos. Segundo Torres, em ambos os casos esses cineastas eram sustentados pelo Estado para que pudessem fazer filmes sobre seus países, mas não eram totalmente integrados ao ICAIC (Torres, 2014). Essa declaração é corroborada ao se analisar os rumos tomados por Guzmán e Chaskel após o término da segunda parte de *A batalha do Chile*: o primeiro deixou a Ilha, enquanto o segundo procurou se integrar ao meio cinematográfico cubano. Em entrevista, Chaskel declarou que seguiu tendo espaço para fazer seus próprios documentários, porém, jamais trabalhou em películas de diretores cubanos¹⁶. Na pesquisa que deu origem a este artigo, foi identificado apenas um filme que procurou integrar chilenos e cubanos no mesmo projeto: trata-se da *Cantata de Chile* (Humberto Solás, 1976).¹⁷ Por ser uma ficção, o filme escapa ao escopo desta análise, porém, é interessante destacar que na década de seu lançamento Solás lamentava a facilidade em recompor uma atmosfera chilena devido ao alto número de exilados que se encontravam na Ilha (Solás, 1979).

Se a colaboração efetiva entre chilenos e cubanos foi rara, a liberdade de criação encontrada pelos exilados no ICAIC é uma ideia que aparece, por exemplo, na entrevista de Solás citada acima, na qual ressalta a possibilidade criativa que havia em Cuba, dizendo que Miguel Littin necessitou fazer concessões para realizar *Actas de Marusia* (1976) no México (Solás, 1979). Já Chaskel, na *Cine cubano* n. 98, de 1980, via o exílio chileno como um fenômeno novo, “sem antecedentes na história do cinema”. Essa especificidade:

[...] é manter certas características comuns e uma estreita ligação com a problemática de seu país; pelo que nós conhecemos de outras experiências, o exílio implicou na incorporação às indústrias locais. No nosso caso confluem elementos básicos: em primeiro lugar, a imensa solidariedade internacional com o povo chileno; em segundo, o golpe coincide com uma fase de ascensão do cinema chileno [...]. Isto foi cortado pelo golpe. Ao sair, poder tirar de forma clandestina muitos materiais, foi possível retomar esse impulso e, de fato, os cineastas chilenos exilados seguiram fazendo um cinema tematicamente ligado ao Chile e à resistência do povo frente a ditadura. (Vilasis e Sotolongo, 1980: 70).

Embora a declaração de Chaskel não se restrinja a um contexto nacional, quando se considera o caso de Raúl Ruiz, por exemplo, que teve uma maior in-

¹⁶ Chaskel participou de ao menos mais cinco documentários em Cuba. Como diretor, fez *Los ojos como mi papá* (1979), *¿Qué es?* (1980), *Una foto recorre el mundo* (1981); *Constructor de cada día* (1982). Já como montador, participou de *Recado de Chile* (1979), de Carlos Flores del Pino e José Román.

¹⁷ O filme *Cantata de Chile* foi analisado no capítulo “O ICAIC e a resistência épica do povo chileno” (Aguilar, 2016a).

serção no meio cinematográfico francês, não se limitando a tratar de temáticas diretamente relacionadas ao golpe, o relato acima parece descrever com precisão a perspectiva encontrada pelos chilenos em Cuba. Nesse sentido, o exílio cinematográfico no ICAIC foi caracterizado por um alinhamento ideológico com o governo revolucionário cubano e por uma extraordinária garantia de sobrevivência e condições de trabalho. Por outro lado, os chilenos encontravam dificuldades para se afastar da temática da ditadura¹⁸ e, conseqüentemente, de se inserirem em projetos do ICAIC que não se limitavam a tratar o seu país de origem.¹⁹

Por fim, é necessário refletir brevemente sobre a contribuição do ICAIC não apenas como um lugar para se montar as imagens da Unidade Popular, mas também como um financiador de projetos que buscaram salvaguardar as imagens do exílio chileno e até mesmo filmar no interior da repressão promovida pela ditadura militar. Em relação a esses pontos, vale citar que Chaskel e Gastón Ancelovici foram responsáveis pela criação e manutenção da *Cineteca Chilena en el Exílio*.²⁰ No que se refere às imagens feitas no Chile da ditadura, vale citar brevemente *Recado de Chile* (1979), dirigido por Carlos Flores e José Román, que contou com a participação do ICAIC. De acordo com Alicia Vega, as sequências das entrevistas realizadas com membros da *Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos* foram gravadas em Santiago, enviadas para a Espanha, até chegarem em Cuba. O Instituto cubano ficou responsável pela pós-produção – o documentário foi montado por Chaskel e Fedora Robles (Vega, 2006: 332).

Além da denúncia da ditadura, a busca por imagens de dentro pareceria responder a uma escassez de material para o cinema documental que se apresentava como um problema para os exilados no final da década de 1970. No artigo “El cine chileno está vivo”, publicado em 1977 na *Cine cubano*, Chaskel declara que diante do esgotamento das primeiras fontes documentais, o documentário chileno deveria fazer um “novo esforço criador” e diagnosticava que alguns documentaristas começavam a migrar para o cinema de ficção (Chaskel, 1978: 65). O mesmo diagnóstico aparece no relato do cineasta Sebastián Alarcón num debate promovido pela revista mais emblemática do exílio chileno, *Araucaria de Chile*, em 1980, quando ele declara que migrou do documentário para a ficção por falta de material para editar (Alarcón et al., 1980: 123).

¹⁸ A trajetória de Chaskel demonstra que ele procurou se afastar, após a finalização de *A batalha do Chile*, de temáticas exclusivamente voltadas ao seu país de origem. Nesse sentido, seus filmes cubanos como diretor optaram por temas como o exílio das crianças latino-americanas (não apenas chilenas) e a figura de Che Guevara.

¹⁹ Uma exceção pode ser pensada em relação à Nicarágua. O ICAIC apoiou a ficção *Alsino y el condor* (1982) feito por Littin nesse país.

²⁰ Posteriormente, a instituição passa a ser chamada de *Cinemateca Chilena de la Resistencia*.

Esse enfraquecimento do cinema documental sobre a ditadura chilena se deu de forma paralela a um menor espaço encontrado pelos chilenos no ICAIC e ao enfraquecimento do intercâmbio cinematográfico entre Chile e Cuba firmado desde a Unidade Popular. É sintomático, nesse sentido, a ausência de cartas entre chilenos e Alfredo Guevara em *¿Y si fuera un huella?* na seleção referente à década posterior ao golpe. Em um dos últimos textos em que o tema “Chile” aparece, Sergio Trabuco escrevia ao diretor do ICAIC desde Caracas em março de 1979, quando lamentava: “Mesmo que tenham existido outras cartas onde coloquei inquietudes, dúvidas, opiniões, consultas e não tive resposta, insisto.” (Guevara, 2009: 365). Em seguida, Trabuco declara que compreendia a falta de retorno, pois a última viagem a Cuba tinha sido importante para perceber o quanto Guevara era ocupado. O chileno também conta ao diretor do Instituto que havia desistido de passar um ano em Cuba, como planejava, e que estava voltando ao Chile, uma vez que havia conseguido viajar ao país sem maiores problemas políticos. Esse documento mostra um novo momento da ditadura, que em alguns casos significou o fim do exílio. Para as relações cinematográficas entre os dois países latino-americanos, os anos 1980 significaram, no entanto, uma retração nos intercâmbios.

Considerações finais

No artigo “Uma insólita visita: Fidel Castro do Chile de Allende”, Aggio analisa como a visita de Castro ao país andino em 1971 distendeu as relações políticas no Chile, seja entre esquerda e oposição, seja no interior da própria esquerda. Em parte, isso ocorreu porque “[...] aos olhos de Fidel, o processo chileno deveria ‘avançar’ a partir da fase em que estava e que o ‘ritmo’ revolucionário poderia (e, segundo ele, deveria) ser alterado” (Aggio, 2003). A análise dos documentários feitos em Cuba após o golpe e da documentação produzida em torno a esses filmes mostra que o 11 de setembro foi recebido sem surpresas e que se apresentou, no discurso sobre a Unidade Popular, como uma corroboração da desconfiança cubana anterior em relação ao potencial revolucionário da via ao socialismo representada por Allende.

Por outro lado, o evento trágico foi responsável por estabelecer vínculos ainda mais fortes do que aqueles firmados durante a UP. O ICAIC foi, entre 1973 e 1979, um dos polos centrais das redes de solidariedade internacionais ao Chile no campo do cinema. Nesse Instituto, os realizadores chilenos tiveram um espaço privilegiado e total apoio para produzirem seus filmes, especialmente no que diz respeito ao documentário, que veiculou imagens dos conflitos durante a Unidade Popular e da violência ditatorial após o 11 de setembro. Esse apoio institucional garantiu, inclusive, condições de vida aos realizado-

res e técnicos para que se dedicassem integralmente ao ofício cinematográfico. Porém, essa “carta branca” não era dada sem algumas implicações: os chilenos pouco puderam se dedicar a outros temas que não ao seu próprio país. Além disso, do ponto de vista ideológico, se não houve um controle rígido, pode-se dizer, ao menos, que foram incentivadas análises que privilegiaram uma autocrítica à UP que incluía a revisão da via pacífica.

Esse viés esteve presente também nas produções feitas por cubanos sobre o Chile. Em relação a esse último ponto, é interessante analisar como a figura de Allende passou a ser vista como a de um mártir revolucionário. A circulação de sua imagem empunhando a metralhadora dada por Castro nos documentários é sintomática de uma readequação da figura histórica do presidente chileno, promovida, nos filmes, pela a valorização de seu “gesto final”. Assim, no contexto pós-morte, sua biografia era revisada e o líder passava a ser alçado, com o aval cubano, ao panteão dos revolucionários latino-americanos.

Referências bibliográficas

- Aggio, A. (2003) Uma insólita visita: Fidel Castro do Chile de Allende. *História*, 22(2). Franca. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200009&lng=pt&tlng=pt
- Aguiar, C. (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda.
- Aguiar, C. (2016). Imágenes de la derrota y canciones de lucha: la nueva canción chilena en el cine cubano de solidaridad. *Cine documental*, (13). Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/imagenes-de-la-derrota-y-canciones-de-lucha-la-nueva-cancion-chilena-en-el-cine-cubano-de-solidaridad/>.
- Aguiar, C. (2016). O ICAIC e a resistência épica do povo chileno em. In Y. Aguilera (org.), *Imagem, memória e resistência* (pp. 199-213). 1ed. São Paulo: Discurso editorial.
- Alarcón, S. et al (1980). Orientación y perspectivas del cine chileno. *Aurau-caria de Chile*, (11): 119-136.
- Chaskel, P. (1978). El cine chileno está vivo. *Cine cubano*, (91-92): 59-65. Havana.
- Del Valle Dávila, I. (2015). *Le nouveau cinéma latino-américain: 1960-1974*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Guevara, A. (2009). *¿Y si fuera una huella?*. Havana; Madri: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano; Ediciones Autor S. R. L.
- Guía Temática del Cine Cubano: producción ICAIC 1959-1980* (1983). Havana: Cinemateca de Cuba.
- Guzmán, P. (1977). Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile. Cine cubano*, (91-92): 37-48. Havana.
- Guzmán, P. & Sempere, P. (1977). *Chile: el cine contra el fascismo*. Valência: Fernando Torres.
- Perrotti, G. & Sandquist, J. (2013). *Harald Edelstam: héroe del humanismo, defensor de la vida*. Santiago: LOM.
- Ríos, H. & Román, J. (2012). *Hablando de cine*. Santiago: Ocholibros.
- Rojas Mira, C. & Santoni, A. (2013). Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad. *Perfiles Latinoamericanos*, (41): 123-142. Cidade do México.
- Ruffinelli, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar.
- Solás, H. (1979). Cuba 3: Solás. *Framework*. Entrevista retirada de uma tradução do texto original em inglês, presente no arquivo da Cinemateca Cubana (Havana).
- Torres, M. (2014). Entrevista concedida a Carolina Amaral de Aguiar e Ignacio Del Valle Dávila. Havana.
- Vega, A. (2006). *Intinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Vilasis, M. & Sotolongo, J. (1980). Se inicia una nueva etapa. Entrevista con Pedro Chaskel. *Cine cubano*, (98): 68-82. Havana.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.

Filmografia

A batalha do Chile (1975, 1976, 1979), de Patricio Guzmán.

A hora dos fornos (1968), de Fernando Pino Solanas Octavio Getino.

- Alsino y el cóndor* (1982), de Miguel Littin.
- América soy hijo... y a ella me debo* (1972), de Santiago Álvarez.
- Cantata de Chile* (1976) de Humberto Solás.
- ¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (1971), de Santiago Álvarez.
- Constructor de cada día* (1982), de Pedro Chaskel.
- El recurso del método* (1978), de Miguel Littin.
- El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (1973), de Santiago Álvarez.
- Gracias a la vida* (1976), de Victor Casaus.
- Introducción a Chile* (1972), de Miguel Torres.
- ¿Qué es?* (1980), de Pedro Chaskel.
- La hora de los cerdos* (1973), de Santiago Álvarez.
- La piedra crece donde cae la gota* (1975), de Patricio Castilla.
- Libertad para Luis Corvalán* (1975), de Daniel Díaz Torres.
- Los ojos como mi papá* (1979), de Pedro Chaskel.
- Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (1975), de Patricio Castilla.
- Primer reportaje contra el fascismo en Chile* (1973), de Miguel Torres.
- Prisioneros desaparecidos* (1979), de Sergio Castilla.
- Recado de Chile* (1979), de Carlos Flores del Pino e José Román.
- Un silbido en la niebla* (1978), de Victor Casaus.
- Una foto recorre el mundo* (1981), de Pedro Chaskel.

Os olhos da revolução “internacionalista”: os *corresponsales de guerra* cubanos na África, 1959-1989

Alexsandro de Sousa e Silva*

Resumo: O texto aborda a formação, atuação e monumentalização, em Cuba, dos *corresponsales de guerra* que registraram imagens de conflitos armados, sobretudo na África. Recorremos a textos impressos e fílmicos como fontes históricas principais. Acreditamos que a atuação e celebração dos *corresponsales* foi fundamental nas estratégias de legitimação do poder cubano por meio das imagens em movimento. Palavras-chave: Cuba; África; documentário; cinejornal; guerra.

Resumen: El texto aborda la formación, actuación y monumentalización, en Cuba, de los *corresponsales de guerra* que registraron imágenes de conflictos armados, sobre todo en África. Hemos recurrido a textos impresos y fílmicos como fuentes históricas principales. Creemos que la actuación y celebración de los *corresponsales* fue fundamental en las estrategias de legitimación del poder cubano por medio de las imágenes en movimiento. Palabras clave: Cuba; África; documental; noticiario; guerra.

Abstract: The text addresses the formation, performance and monumentalization in Cuba of the *corresponsales de guerra*, who recorded images of armed conflicts, especially in Africa. I used printed texts and films as major historical sources. I believe that the performance and celebration of the *corresponsales* was fundamental in the strategies of legitimizing Cuban power through moving images. Keywords: Cuba; Africa; documentary; newsreel; war.

Résumé : Le texte traite de la formation, de l'action et de la très forte mise en valeur à Cuba des *corresponsales de guerra*, qui ont enregistré des images de conflits armés, en particulier en Afrique. Nous utilisons des textes imprimés et cinématographiques comme sources historiques majeures. Nous pensons que l'action et la célébration de ces correspondants ont été fondamentales dans les stratégies de légitimation du pouvoir cubain au moyen des images animées. Mots-clés : Cuba ; Afrique ; documentaire ; ciné-journal ; guerre.

* Doutorando. Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Programa de Pós-Graduação em História Social – PPGHS. 05508-000, São Paulo, Brasil. E-mail: alexsandro.dses@gmail.com

Submissão do artigo: 06 de março de 2019. Notificação de aceitação: 23 de maio de 2019.

Um regime político requer a construção de estratégias visuais e discursivas para sua legitimação no espaço público. Assim compreendeu, como tantos outros, os responsáveis pelas ações armadas do Movimiento Revolucionario 26 de Julio (MR26) enquanto preparavam, no México, o retorno a Cuba a bordo do Granma, em meados de 1956. A câmera que registraria o desembarque teve que ser penhorada, devido a necessidades orçamentárias. Assim, de modo precário, iniciou-se uma relação entre guerra e filmagem no interior do movimento guerrilheiro que ganhou, após a instauração do governo revolucionário de 1959, projeção internacional.

Este texto enfoca a cinematografia militar cubana do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e do Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR ou FAR, apenas), órgão que teve como antecedente a Sección de Cine del Ejército Rebelde em 1959, passou por distintas fases ao longo das décadas até chegar ao seu auge nos anos 1980 como Estudios Cinematográficos y Televisivos de las FAR (ECITVFAR). A mencionada cinematografia se organizou em torno da formação e labor dos chamados *corresponsales de guerra*, cujas filmagens foram a base para a construção de documentários e cinejornais na ilha. Seguimos a denominação em espanhol dada a reiteração do termo nos meios cinematográficos cubanos, para destacar o trabalho dos câmeras que tinham preparação militar para lidar com os perigos no campo de batalha.¹ Em especial, nossa atenção volta-se para os trabalhos realizados no continente africano, visto que a maior parte das guerras filmadas no exterior pelos cinegrafistas cubanos foi na África. Acreditamos que o governo revolucionário zelou pelo registro dos conflitos bélicos para compor um repertório legitimador de sua própria atuação internacional, civil e militar. Na intenção monumentalizante da construção da memória oficial, não foi possível ocultar algumas contradições intrínsecas a esse projeto.²

A relação entre cinema e guerra surge a poucos anos da criação da nova arte, ao final do século XIX, quando câmeras filmaram aspectos da Guerra

¹ Apesar das origens centenárias dos relatos de guerra, que remetem aos escritos de Tucídides sobre a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) às tradições orais que rememoram batalhas, o termo “correspondente de guerra” (*war correspondent*) é tradicionalmente vinculado ao jornalismo e em sua forma escrita, populariza-se no mundo ocidental na segunda metade do século XIX. Para uma história do *war correspondent*, cf. McLaughlin, G. (2016). *The War Correspondent*. 2nd Ed. London: Pluto. Em Cuba, Miguel Fleitas, diretor de *La guerra en Angola* (1976), recorreu a uma estratégia de legitimação de atuação dos *corresponsales* com base na história nacional ao fazer um paralelo do trabalho dos cinegrafistas com os registros escritos de guerra feitos por Máximo Gómez, José Martí, Pablo de la Torriente Brau e Ernesto “Che” Guevara (Chijona, 1978: 137).

² Entendemos por monumentalização o processo histórico de seleção de fatos ou objetos para torná-los *monumentos*, que, por sua vez, “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à história coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (Le Goff, 2003: 526).

Hispano-americana, em Cuba (1898), e da dos Bôeres, na África do Sul (1899-1902). No entanto, foram as fotos e as filmagens do campo de batalha na Primeira Guerra Mundial que mudaram a percepção social dos conflitos armados, segundo Pierre Sorlin (1994), quem coloca o cinema de guerra como herdeira da pintura e da fotografia. Na ficção, o filme de David W. Griffith *Nascimento de uma nação* (1915), obra “sulista” da Guerra de Secessão nos Estados Unidos da América (EUA), é destacada como a primeira representação épica da guerra. James Chapman (2008) estudou um conjunto de *war films* produzidos no cinema comercial dos EUA e Europa no século XX e propôs três leituras: cinema de guerra como espetáculo, tragédia e aventura. Entretanto, o autor não explorou a dimensão *pedagógica* das narrativas, nas quais o documentário, com as imagens de realidade da guerra, e os filmes “naturalistas”, com seu esforço de reproduzir as mesmas imagens, potencializam o caráter didático ao se basearem na representação “fiel” dos conflitos.

Iniciaremos as reflexões sobre as imagens cubanas de guerra em torno da formação cinematográfica dos soldados cubanos, para depois acompanharmos as filmagens de conflitos armados na Argélia, Guiné “portuguesa”, Angola e Etiópia e, por fim, verificarmos as estratégias de monumentalização dos *corresponsales de guerra*. Como fontes históricas estão artigos de periódicos, catálogos, cinejornais e documentários. No caso das imagens em movimento, observaremos o lugar que os registros do campo de batalha ocupam nas respectivas narrativas. Para tanto, recorreremos à metodologia analítica que privilegia a forma fílmica como principal meio para levantar as tensões de época. Para este texto, abordaremos um conjunto de filmes: *Madina Boé* (1968), de José Massip; *La guerra en Angola* (1976), de Miguel Fleitas; *Cabinda* (1977), de Fernando Pérez; *Etiopía, diario de una victoria* (1979), de Miguel Fleitas; *Homenaje a Amílcar Cabral* (1980), de José Massip; *Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega; e *Cuba y Angola: respuesta a la escalda sudafricana* (1988), de Victor Martín, além de edições do cinejornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.³

A formação inicial nas FAR

A origem dos *corresponsales* cubanos tem relação com a história do desenvolvimento da indústria audiovisual nas forças armadas. Propomos dividir a periodização da cinematografia do MINFAR em quatro fases. A primeira, entre 1959 e 1962, está centrada na Sección de Cine do Departamento de Cultura

³ A lista é uma seleção das obras produzidas pelo ICAIC e pelo MINFAR, a maioria em cooperação, que puderam ser visualizadas, pois a lista de filmes e cinejornais cubanos sobre a África é ampla.

del Ejército Rebelde. Entre 1962 e 1971, os trabalhos foram centrados na Sección Fílmica del MINFAR, responsável pela formação dos *corresponsales de guerra* e pela produção fílmica. Desde então, os militares aperfeiçoaram a estrutura de produção de filmes e, até 1982, a Sección Fílmica tornou-se os Estudios Cinematográficos de las FAR (ECIFAR), que fez trabalhos conjuntos com o ICAIC. Em 1982, passaram a produzir também para a televisão, e a sigla atualizou-se como ECITVFAR. Em 1993, devido à crise nacional, a instituição mudou o nome para Trimagen e passou a fazer filmes por encomenda e apenas em vídeo.

A etapa inicial do cinema militar pós-1959 gira em torno das atividades da “Sección de Cine del Departamento de Cultura del Ejército Rebelde”.⁴ Membros do ICAIC atuaram nessa seção: para a realização do curta-metragem *Esta tierra nuestra* (1959), participaram Dervis Pastor Espinosa (eletricista), Manuel Octavio Gómez (primeiro assistente), Arturo Agramonte (assistente de câmera), Jorge Herrera (fotografia), Julio García Espinosa (roteiro) e Tomas Gutiérrez Alea (direção). Outro filme realizado pelos militares foi *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip, com participação de J. Herrera, A. Agramonte e D. Espinosa, além de Santiago Álvarez (produtor) e Manuel Pérez (assistente de direção). Este último organizou cineclubes e debates em acampamentos do exército pela mesma Sección de Cine. A experiência da cobertura pela equipe do ICAIC da invasão em Playa Girón em abril de 1961 e da perseguição à guerrilha opositora na Sierra del Escambray à mesma época levou a elite militar a se preocupar com a formação de um corpo especializado em coberturas de guerra para fins de propaganda política e militar.

Assim sendo, em 27 de dezembro de 1961 foi realizada uma reunião da cúpula militar e, em janeiro de 1962, foram criados a escola Frank País (em Arroyo Arenas, Marianao) e o primeiro curso de formação dos *corresponsales de guerra* com alunos provenientes das FAR, da Policía Nacional e das Milicias Nacionales Revolucionarias. A escola teve como responsável o então comandante René Rodríguez, antigo aliado de Fidel Castro e que fez registros fílmicos da luta armada do MR26 em Sierra Maestra, e a instituição foi a base do surgimento da Sección Fílmica del MINFAR. Tratou-se de um curso “*ajustado a la inminencia de un ataque del enemigo imperialista*”, ou seja, pensado como forma de preparação para documentar possíveis ataques como em abril de 1961 (ECITVFAR, 1986: v).

As primeiras câmeras de filmagem eram improvisadas e feitas de madeira, as *cámaras de palo*, como réplicas do modelo Bell & Howell: “*Lo que hoy*

⁴ O Ejército Rebelde foi o braço armado do Movimiento Revolucionario 26 de Julio (MR26), formado após o desembarque dos revolucionários do barco Granma em 1956 e reestruturado em dezembro de 1961, intitulando-se MINFAR desde então.

parecía risible entonces constituían algo muy sério para los aprendices de corresponsales”, assevera o texto de introdução ao catálogo dos ECITVFAR em 1986. Debates sobre filmes de guerra eram realizados entre os soldados; menciona-se o interesse coletivo pelo longa metragem *Por los caminos de la guerra* (*Na dorogakh voyny*, 1958, de Lev Saakov), filme de ficção mesclado com imagens de arquivo da Segunda Guerra Mundial sobre o trabalho de um cinegrafista militar no avanço soviético sobre a Alemanha.

Os primeiros professores do curso de *corresponsales* foram o diretor Joris Ivens (o poeta haitiano René Depreste foi seu tradutor), o câmara Jorge Herrera e o montador Héctor Veitía, cada um em sua especialidade, além do militar Julio Ramírez. Ivens visitou a Ilha em 1960 e, além de acompanhar os combates aos contrarrevolucionários nas serras do Escambray, iniciou o processo de formação de câmeras para coberturas de guerra. O cineasta holandês filmou *Cuba, pueblo armado* e *Carnet de viaje* ao lado de um grupo de cineastas cubanos, como Jorge Herrera e Ramón Suárez.

O periódico militar *Verde Olivo* destacou a instituição no texto de Orlando Silva (1962), que apresentou a Sección Fílmica ao público à época do encerramento do segundo ano do curso de formação dos *corresponsales*. O artigo afirma que

a turma estava com 59 alunos, que tinham vida regrada a exercícios, alimentação, aulas teóricas e treinamentos com câmara *de palo*. A Imagem 01 exibe um desenho expressando as aspirações em torno dos *corresponsal de guerra*: compostura, proximidade com os fatos (bombardeios), o registro da destruição do inimigo e da vitória de seu lado na guerra, Na parte inferior, dando “base” de apoio ao desenho, está o desenvolvimento tecnológico e a formação técnica lado a lado. Formação, tecnologia e experiência em campo de batalha serão as principais aspirações da escola.



Imagem 1. *Verde Olivo*, año III (n. 34) 60-61.

O segundo curso de *corresponsales* fora ministrado no terceiro trimestre de 1962 na escola Osvaldo Sánchez (em Tiscornia, Casa Blanca) e apenas Ramírez continua na docência, ao lado de “*alumnos aventajados del primero [curso]*”. Na Crise dos mísseis, em outubro de 1962, os formandos registraram as mobilizações pelo país diante de possível intervenção armada na ilha. Em fevereiro de 1963, os alunos dos dois cursos ajudaram na identificação de todos os militares cubanos, viajando pelo país e tirando retratos. Na devastação causada pelo furacão Flora, os militares filmaram e fotografaram as ações de salvamento e reparação de danos, imagens que compuseram uma edição do cinejornal NOTIFAR e outra do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, além do documentário *Ciclón* (1963), de Santiago Álvarez (ICAIC), com imagens de Cecilio Junqueira. A ênfase da formação era na filmagem, porém a Sección Fílmica trabalhava com fotografias, das quais muitas estampavam páginas de reportagens na revista *Verde Olivo*. Entre 1963 e 1965, dois grupos de estudantes foram para a China fazer cursos técnicos na área cinematográfica, enquanto outros se preparavam no Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) e no ICAIC. Toda a movimentação da Sección Fílmica evidencia o acompanhamento das ações junto aos militares e a necessidade de aprimoramento técnico dos quadros.

Em 1964, a revista divulgou o “*primer corto didáctico filmado en las FAR*”, *Hoje de ruta* (1965), de Eddy Blandy Reyes. No entanto, os dois catálogos de filmes dos ECIFAR em 1980 e 1986 destacam como primeira produção o curta *Si vienen quedan* (1962), de Antonio “Ñico” Ruiz. A partir da edição n. 40 de 1964, *Verde Olivo* publicou uma série intermitente de textos técnicos sobre equipamentos, linguagem audiovisual, produção e história do cinema, voltada à formação dos soldados, público em potencial do periódico, até o final dos anos 1960. Ainda no campo da divulgação da Sección, é lançado nos círculos militares o curta *¿Que es la Fílmica?* (1966), de Benito Báez, um “*documental informativo*”: “*Muestra la estructura de los ECIFAR. Sus departamentos. Su funcionamiento. Sus objetivos*” (FAR, 1986: 49).

As primeiras “missões internacionalistas”: Argélia, Congo-Brazzaville e Guiné “portuguesa”

Um aspecto importante na carreira de Joris Ivens que chamou a atenção dos cubanos foi a experiências em conflitos internacionais, como atestou José Massip (1962): “*En los últimos treinta años no ha habido tierra del planeta donde el pueblo haya luchado por una nueva vida, en la que Ivens no haya realizado un documental antológico. Así, en 1936, fue España; en 1939, China;*

en 1954, Indonesia; y hoy, 1960, Cuba”.⁵ A “vocalção internacionalista” da produção audiovisual nos meios militares foi reivindicada desde sua origem e prosseguiu nos anos 1960, pois as primeiras “missões” dos recém-formados foram na Argélia em 1963, na República do Congo em 1965 e no Vietnã em 1967 (ECITV FAR, 1986: VI, IX), além de filmagens na Guiné portuguesa entre 1966 e 1974.

Em 1963 chegou a primeira prova de fogo em território estrangeiro. Ocorreu em apoio aos argelinos, com quem os cubanos se aproximaram desde os tempos de guerrilha em ambos os lados do Atlântico, incluindo envio de armas e recepção de órfãos e feridos de guerra. Em outubro de 1963, Argélia e Marrocos entraram em atrito, na chamada Guerra das Areias, por questões fronteiriças, e Fidel Castro, junto à elite militar nacional, enviou uma tropa de apoio aos argelinos, visto que o país recém-independente não tinha um exército organizado. Junto aos militares foram *corresponsales* para filmar os embates: “*En octubre parte el primer grupo de corresponsales a cumplir misiones en la República Árabe de Argelia que se defiende de la agresión marroquí. Es la primera misión internacionalista de la Sección Fílmica y de sus corresponsales de guerra*” (ECIFAR, 1986: VI-VII). Vale lembrar que essa foi também a primeira “missão internacionalista” dos militares de Cuba. O conflito foi resolvido por meio da diplomacia, frustrando as intenções iniciais dos cubanos de registrar imagens de guerra.

O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 176 (outubro de 1963), de Santiago Álvarez, diretor institucional e responsável pela realização de cerca de 500 edições do cinejornal, traz uma curta matéria sobre o confronto com demonstrações de simpatia pelo lado argelino. O narrador ressalta a presença de 50 médicos cubanos “dispostos” a dar suporte aos combatentes, mas silencia-se sobre o envio de forças cubanas à Argélia, visto que todo o planejamento e ação foram realizados sob sigilo. Apesar de não haver registros de conflito armado, acreditamos que as reportagens sobre o país africano nos *noticieros* n. 183, 184 e 185, todas de dezembro de 1963 e a cargo de Álvarez, sejam da equipe da Sección Fílmica. O narrador da edição 183 destaca o recebimento pelos argelinos de 5 mil toneladas de açúcar no porto de Orán pelo navio Gonzalez Lines que, segundo Piero Gleijeses (2007: 74-75), foi um dos que carregaram armas, tanques e soldados para a Argélia em outubro 1963, além de 4.744 toneladas da doação. O cinejornal 184 exibe filmagens de Tébessa e Constantina, com médicos e médicas de Cuba trabalhando em hospitais. A edição n. 185, por sua vez, mostra novamente o navio Gonzalez Lines com azeite,

⁵ A revista *Cine Cubano* reproduz os testemunhos de Ramón Suárez e Jorge Fraga, que também trabalharam com Joris Ivens em Cuba.

vinhos, figos e outras mercadorias, vindas de Argélia e Espanha.⁶ Cruzando as informações do catálogo dos ECITVFAR com as imagens dos cinejornais do ICAIC, propomos nova aproximação entre ambas instituições.

Após o esfriamento das relações diplomáticas devido ao golpe organizado por Houari Boumediene contra Ben Bella em 1965, só acontecem filmagens na Argélia em 1972, quando Fidel visita o país e restabelece os contatos. Porém, não foram imagens de guerra. No mesmo período, *corresponsales de guerra* estiveram na República do Congo (capital em Brazzaville) em 1965. Desse caso, encontramos apenas a menção no texto introdutório do catálogo de filmes dos ECIRVFAR (1986: IX): “*En este mismo año [1965] los corresponsales de guerra cumplen su segunda misión internacionalista en la República del Congo*”. Entre 1965 e 1968, houve uma coluna militar cubana no país planejada para defender a nação frente ao regime de Mobutu Sese Seko no Congo-Leopoldville (posteriormente Zaire), dar suporte ao Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) e como reserva para Ernesto “Che” Guevara na guerrilha do Congo vizinho, movimento em refluxo em 1965 (Gleijeses, 2007: 252-289).⁷ A relação entre a informação do catálogo e a existência da coluna em Brazzaville sugere que havia planos para filmar a movimentação militar que, novamente, não ocorreu conforme esperado.⁸

O ICAIC, em co-produção com a Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL), produziu o primeiro documentário filmado no continente africano e com imagens de conflito armado: *Madina Boé* (1967), de José Massip. O diretor, com o *corresponsal* Dervis Pastor Espinosa, acompanhou os preparativos para o ataque de uma coluna militar do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) à base militar portuguesa em Madina, do Boé, na Guiné “portuguesa”, posteriormente Guiné-Bissau. Massip e Espinosa fizeram parte da Sección Fílmica antes de irem definitivamente ao ICAIC e contavam com preparação militar para acompanhar o grupo. A presença dos *corresponsales de guerra* nesse conflito é

⁶ Observa-se pelos cinejornais cubanos que houve interação econômica entre os países, em que pese as ideologias contrárias. A edição do *Noticiero* n. 184 é um dos exemplos.

⁷ Entre abril e novembro de 1965, Ernesto “Che” Guevara e alguns soldados de Cuba tentaram fortalecer um movimento rebelde na República do Congo (ex-Congo-Leopoldville) liderado por Gaston Soumialot, pelo leste do país, via Tanzânia. O movimento africano encontrava-se desorganizado e desmoralizado, e Guevara imaginou que sua presença ofereceria maior disciplina e eficácia. Na prática, houve uma série de equívocos em ambos os lados, congolês e cubano, enquanto pelo lado oficial do Congo as forças de ordem pública expulsaram os rebeldes para o país vizinho e forçaram os rebeldes a negociar com o governo. Guevara escreveu sobre a amarga experiência, porém o livro, intitulado *Pasajes de la guerra revolucionária: Congo*, fora publicado trinta anos depois.

⁸ Houve *corresponsales* dos ECIFAR e do ICAIC no Vietnã, Laos, Iêmen e Síria nos anos 1960 e 1970, porém a inclusão dos países excederia os limites do texto.

parte da rede de colaboração militar do regime cubano ao movimento africano e, em especial, seu líder Amílcar Cabral.

Levantamos uma controvérsia sobre a data e a autoria da cena que marca o clímax da narrativa, a dos tiros de canhão sobre a base (Silva: 2018). Historicamente, o ataque ocorreu em novembro de 1966, quando Domingos Ramos, importante quadro do PAIGC, foi morto na troca de tiros. Por outro lado, de acordo com as memórias publicadas em *Cine Cubano* (Massip: 1969), as filmagens ocorreram entre março e abril de 1967. Concluimos que algum *corresponsal* havia filmado o ataque em 1966, que Massip e Espinosa foram de fato à região em 1967, e que nessa última oportunidade não ocorreu o ataque conforme esperado, daí a necessidade de recorrer aos registros de 1966. O enredo apresenta as relações entre os soldados e as lideranças durante a preparação para o combate, de modo a buscar a adesão dos espectadores e prepará-los para assistirem ao ataque, anunciado por Amílcar Cabral na abertura do filme: “Na aldeia de Madina, no centro de Boé, o inimigo possui uma base poderosa. Atacamos essa base para que o inimigo não respire em paz e se vá para sempre e deixe nosso país, que é só nosso”⁹. A cena dos tiros é, assim, a “coroação” de um processo construído durante a maior parte do filme.

Em 1974, Jorge Fuentes realizou pelos ECIFAR o documentário *República en armas*, que exhibe as últimas batalhas do PAIGC pela independência de Guiné-Bissau. O filme é inacessível, porém algumas cenas de tiroteio foram veiculadas em dois documentários. O primeiro é *Homenaje a Amílcar Cabral* (1980), de José Massip e Dervis Pastor Espinosa, sobre as “zonas libertadas”, territórios controlados pelo movimento guerrilheiro na Guiné em 1971 e a saída das últimas tropas portuguesas do país. Além de planos de *Madina Boé* com os tiros de canhão, o filme exhibe cenas, breves, de *República...*, que aparecem após exibição de cerimônia popular e antes da retirada lusitana do país, como expressões do combate livrado contra os invasores por parte do corpo nacional unido. Na segunda oportunidade, novas cenas de tiroteio surgem em *Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega, no depoimento de Delfín Jorge, que, junto a José Riera, Ángel Alderete e Raúl Booz, filmou o cerco a Guileje em maio de 1973, uma das batalhas definitivas para a independência daquela nação africana. As imagens da cena expõem um olhar “autêntico” da guerra.

⁹ Tradução nossa.

O auge das coberturas de guerra na África: Angola e Etiópia

Angola não foi tema fílmico em Cuba até 1976, e o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* divulgou em janeiro de 1963 uma matéria curta dedicada à luta do MPLA pela independência e, depois disso, apenas em outubro de 1975. Desde então, o interesse pelo país é revigorado no cinejornal, que passou a se dedicar ao país nas edições seguintes. Essa “virada” explica-se pelo suporte militar cubano à luta aberta do MPLA contra grupos rivais pela disputa de poder na época da independência, agendada para o dia 11 de novembro de 1975 em acordos bilaterais com Portugal. Com o acirramento dos combates e a interferência de países estrangeiros, o MPLA solicitou auxílio soviético e cubano; enquanto o primeiro negou ajuda massiva antes da emancipação, o regime de Fidel Castro, diante da invasão da África do Sul em território angolano em agosto, enviou forte reforço contingencial para fortalecer e organizar as forças armadas do MPLA. Tal ação, que expulsou a maior parte dos inimigos em 1976, ficou conhecida como “Operação Carlota” devido ao texto homônimo publicado por Gabriel García Márquez em princípios de 1977. Carlota foi a escravizada que liderou uma rebelião em 1843, em Cuba, e recuperada nos anos 1970 como menção ao “sangue africano” que justificou o “retorno” dos filhos ao continente.

O documentário *La guerra en Angola* (1976), de Miguel Fleitas, expõe a mobilização dos soldados cubanos e angolanos na expulsão dos demais grupos opositores do país africano entre outubro de 1975 e março de 1976. As filmagens ocorreram em Cabinda contra a Frente para a Libertação do Enclave de Cabinda (FLEC), grupo apoiado por Mobutu no Zaire e alguns militares sul-africanos; Quifangondo (Kifangondo), Caxito, Camabatela, Negage, Carmona (atual Uíge), São Salvador (M'Banza Kongo) e próximo a Damba ao norte contra a FLNA, UNITA e mercenários europeus, todos apoiados pelo Zaire;¹⁰ e Teixeira de Sousa (Luao) e linha férrea na fronteira com o Zaire ao leste, Morros de Medunda (entre Quibala e Cela), Ebo (ao sul). O filme conta com fotografias, imagens de arquivo, registros da Televisão Popular de Angola e, sobretudo, filmagens dos *corresponsales de guerra* cubanos. A lista de “*camarógrafos-combatientes*” (Galiano, 1978: 135) mobilizados para as filmagens inclui Silvio López Celestrin, Raúl Booz, Manuel González Leiva, Julio C. Rodríguez, Mario Rivera Vena, Dervis Pastor Espinosa e Sergio Fajardo. Trata-se do maior esforço de trabalho conjunto entre cinegrafistas dos

¹⁰ Imagens de troca de tiros em Negage e Carmona (Uíge) são as únicas imagens de confronto armado em Angola veiculadas pelo *Noticiero ICAIC Latinoamericano* na edição 748 (1976), de Miguel Torres, que encontramos na pesquisa do cinejornal.

ECIFAR e do ICAIC, assim como de maior recrutamento e envio de soldados e armas para um país estrangeiro até então.¹¹

A mensagem textual no início da narração “adverte” que as imagens são reais: “*Todas as escenas que aparecen en esta película son reales*”, e os letreiros iniciais aparecem em meio a cenas de tiroteios, o que ressalta a preocupação em garantir a autenticidade dos registros. O documentário segue uma cronologia linear dos combates e guia-se por legendas, animações de mapas, imagens de arquivo, fotografias, entrevistas e, principalmente, a onnipresente voz *over* que guia o olhar do público. Há um desequilíbrio entre as cenas da guerra, depoimentos, *flashbacks* e atos oficiais, de modo que não vemos as preparações para a guerra. As imagens dos combates também são desproporcionais na apresentação fragmentada das frentes norte, leste e sul, e servem como ilustrações das vitórias das forças cubanas e angolanas de modo a reforçar o “*liberation script*” (Coelho, 2003) pela voz do narrador. Há algumas omissões nesse percurso, como o número de baixas pelo lado cubano-angolano e as tensões históricas na formação do MPLA.

O documentário *Cabinda* (1977), co-produção entre o ICAIC e os ECIFAR, foi dirigido por Fernando Pérez. A obra possui imagens filmadas por Dervis Pastor Espinosa e Sergio Fajardo na província homônima de Angola, território rico em petróleo e localizado separadamente do país africano. Fernando Pérez (1979: 111) não participou dessas filmagens, porém esteve em Angola para entrevistar militantes do MPLA e planejar a narrativa a partir dos registros em película, alguns deles já exibidos em *La guerra en Angola*.¹² A narrativa de *Cabinda* exhibe a preparação dos soldados com ajuda dos militares cubanos; a exploração dos grupos econômicos, em especial a estadunidense Gulf Oil; os combates às vésperas da independência angolana em 11 de novembro de 1975; a reconstrução do país; e os “pioneiros”, menores de idade, órfãos muitas vezes, que se mostram como futuros soldados. As imagens de guerra constituem posição de destaque na narrativa, pois são apresentadas como produto do treinamento ao longo do documentário.

Ainda em 1977, Fidel Castro apoia o regime de Mengistu Haile Mariam na Etiópia durante a Guerra do Ogadén, entre 1977 e 1978, contra as forças coordenadas por Siad Barre da Somália, que rompeu com Havana. Assim como no caso de Angola, o país africano não foi parte da pauta temática do

¹¹ Apesar das escassas informações públicas em Cuba, sabemos por Piero Gleijeses (2007: 591-592) que entre novembro de 1975 e março de 1976 foram cerca de 30 mil cubanos a Angola, sendo 200 mortos, 16 presos pela África do Sul e executados pela UNITA, 2 deserções e 3 encarcerados pelos sul-africanos e intercambiados por oito presos soldados de Pretória em Angola.

¹² Em 1981, Fernando Pérez publica o livro *Corresponsales de guerra* pela editora da Casa de las Américas, com base nas experiências dos nicaraguenses da Frente de Liberación Nacional que em 1979 liderou a revolução na América Central.

Noticiero ICAIC Latinoamericano até fevereiro de 1978, com a edição 852. A n. 857, por sua vez, exibiu cenas da guerra em meio à edição especial sobre uma homenagem a Antonio Maceo, herói da independência de Cuba, exibida nas telas em março de 1978, que celebrou a nova vitória das forças da ilha na África. As imagens mostram o avanço das tropas cubanas e etíopes em meio a uma região semidesértica, sem maiores informações sobre o contexto das filmagens, como é característico no cinejornal. Já na abertura (Imagens 02 a 05) aparece uma mescla de imagens do evento e do conflito, evidenciando o “fim das fronteiras” entre países socialistas, unidos ideologicamente.



Imagens 02 a 05. *Frames* de *Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 858 (1978), de Daniel Díaz Torres. Os canhões durante efeméride na Ilha, soldados cubanos na Etiópia, figurantes vestidos como *mambises* (soldados da época da independência) e desfile de tanques, os dois últimos em Cuba.

Etiópia, diario de una victoria (1979), de Miguel Fleitas, foi outra co-produção ICAIC e ECIFAR e tem como eixo principal a participação cubana no conflito. Em ordem cronológica, tal como se fosse um diário narrado pelo diretor, a narrativa expõe alguns dos principais conflitos ocorridos entre janeiro a março de 1978: Sherifcale, Harar, Fedis, Harewa, Arabl, Karama e, por fim, Jijiga. Os militares cubanos são os personagens principais do filme: em diversos momentos acompanhamos a troca de informações entre eles e com os aliados da Etiópia no campo de guerra, bem como a atuação na troca de tiros. E, assim como *La guerra en Angola*, os letreiros iniciais de *Etiópia, diario de una victoria*, ambos dirigidos por Miguel Fleitas, evidenciam a preocupação em demonstrar a legitimidade dos registros: “*Este es un filme rigurosamente*

testimonial. Todas las operaciones militares fueron filmadas en el curso de la guerra”.

A recorrência das imagens de movimentação militar e dos tiros de diferentes tipos de armas de fogo fazem de *Etiopía, diario de una victoria* um dos pontos culminantes da relação entre cinema e guerra por um lado, e entre Cuba e países africanos por outro. O filme aborda um conflito vitorioso na África e faz um autoelogio das forças armadas cubanas em sua atuação no exterior da Ilha. Para a realização deste documentário, a lista de *corresponsales* é uma das mais extensas na filmografia cubana: Sergio Nieves, Julio Julian Valdes, Miguel Fleitas, Roberto Velazquez, Julio Simoneau, M. Gonzalez Leyva, Francisco Cordero, Raul Perez Ureta, Danilo Aguiar, Angel Alderete, Humberto Valera, Uvigildo Sanchez e Juan Demosthene. Ao longo da narrativa as cenas de veículos atacando, de troca de tiros à distância e de constante diálogo entre militares oferecem maior ação à narrativa, que cede pouco espaço a atos oficiais. Como marcador visual, pontuando o filme, vemos os veículos em constante movimento, com trilha musical compassada. Nos combates finais, a trilha musical passa a intervir como um personagem, de maneira a conferir maior expectativa para o fim da guerra. O narrador em *over* intervém circunstancialmente e oferece informações; assim, escuta-se mais os uniformizados e os sons dos tiros do que a narração. Além disso, vemos *corresponsales de guerra* com suas câmeras em meio às filmagens, algo raro na filmografia analisada (Imagem 6 a 9).

Julio Simoneau foi um dos destaques na narrativa. Em Cuba, havia registrado a invasão em Girón em 1961 para *Muerte al invasor* (1961), de Santiago Álvarez e Tomas Gutierrez Alea, além das imagens de *Escambray* (1961), de S. Álvarez. Na Etiópia, Simoneau explica para a câmera como identificou soldados disfarçados no outro lado na trincheira. Para a realização do longa de 1979, afirma que “*Primero en Cuba vimos el documental [La guerra en] Angola, analizamos el trabajo de los corresponsales de guerra. Tratamos entonces de enmendar defectos*” (Ayala, 1979: 31). O documentário de 1976 foi mostrado como um “contra exemplo” do que se podia fazer na nova guerra, e o resultado foi uma montagem que deu maior fluidez narrativa a *Etiopía, diario de una victoria*. De todos os conflitos que filmou (Girón, Escambray, Vietnã, Etiópia), foi no país africano “*donde los riesgos fueron mayores*”.

A cooperação civil e militar a Angola e Etiópia adentrou os anos 1980 e encerrou-se em 1991.¹³ Em terras angolanas, entre 1976 e 1987, a UNITA e

¹³ Os números dão a dimensão do esforço do regime cubano no continente africano. Segundo Piero Gleijeses (2015: 441-442), 70 mil civis realizaram trabalhos na cooperação com países africanos. Foram enviados, da ilha, cerca de 386 mil militares, sendo 337 mil em Angola. 2.425 cubanos e cubanas morreram na África, 2.103 em Angola.



Imagens 6 a 9. *Frames de Etiópia, diario de una victoria* (1979), de Miguel Fleitas. Julio Simoneau explicando como identificou soldados da Somália vestidos de civis enquanto filmou tanque em chamas.

a África do Sul, por meio de ocupações em Angola e violações do espaço aéreo, cometem diversos crimes contra civis (como o massacre de Cassinga em 1978) e combatem a ação de guerrilheiros da Namíbia que lutavam pela independência. Em 1987, em um novo esforço de guerra foi realizado em Cuba. MPLA e cubanos, com forte armamento soviético, expulsam mais uma vez os sul-africanos de Angola na batalha de Cuito Cuanavale, e vencem também por meios diplomáticos na Organização das Nações Unidas.¹⁴ Toda a movimentação em Cuba para o planejamento, recrutamento, transporte de armas, envio de tropas e posicionamento das tropas na África foi registrada na série de documentários *Cuba y Angola: respuesta a la escalada sudafricana* (1988), de Victor Martín. Foram as últimas imagens de guerra na África registradas pelos *corresponsales de guerra*. Composta de três episódios, a monótona narrativa apresenta longas reuniões dos militares, e as imagens de guerra, apresentadas

¹⁴ Vale lembrar que um dos protagonistas na frente de combate, o general Arnaldo Ochoa, ao lado de outros oficiais, foi submetido a um fulminante julgamento militar e execução pelo governo de Fidel Castro, que acusou o grupo de participar do tráfico internacional de drogas em Angola. O processo foi denunciado por setores críticos ao regime como uma estratégia do governo em eliminar possíveis dissidentes.

de forma ilustrativa, bem como os depoimentos de uniformizados cubanos, são o produto dos planejamentos em que os angolanos têm pouco destaque.

A monumentalização dos *corresponsales de guerra*

Após a boa recepção nacional de *Etiopía, diario de una victoria*, constatou-se que os objetivos pelos quais a Escuela havia sido criada em 1962 foram atingidos. A partir de então, vieram textos e documentários em homenagem aos *corresponsales* e à produção de imagens acumulada ao longo de duas décadas de atividades. A revista *Cine Cubano* publicou em 1979 a edição n. 95, que destacou os 20 anos de fundação do ICAIC. Entre os testemunhos dos protagonistas do cinema nacional, há uma seção dedicada aos *corresponsales*, com relatos de Fernando Pérez sobre filmagens em Cuba e Angola, José Massip na Guiné portuguesa/Guiné-Bissau, Miguel Fleitas no Vietnã e Angola, e Raúl Booz no país de Agostinho Neto. Os testemunhos enfatizam os perigos enfrentados em meio a trocas de tiros e o sucesso da “missão internacionalista” em registrar os conflitos. O relato de Raúl Booz reproduz a tensão em meio aos tiroteios, recorrendo à onomatopeia para reconstituir a tensão vivenciada.

O ano de 1986 foi marcado pela celebração dos 25 anos dos ECITVFAR. A revista *Verde Olivo* publicou, nas edições 46 a 50, uma série de textos escritos por Francisco Soto Acosta (1986 é um exemplo) recordando as origens da Sección Fílmica dos anos 1960 e o desenvolvimento da base tecnológica de processamento das películas, da formação técnica e da produção fílmica ao longo dos 1970 e 1980. As FAR também publicaram um 2º catálogo fílmico em 1986, o primeiro foi em 1980. Parte das comemorações veio com a série de documentários *Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega, co-produção ICAIC e ECITVFAR.¹⁵ A cineasta trabalhou nos ECIFAR desde início dos anos 1970, onde encontrou o espaço que, no ICAIC, era quase impossível a uma mulher: dirigir filmes. Segundo Vega (s/d.: 51), “*Yo personalmente entré en los Estudios Fílmicos de las FAR que se suponía fueran los más excluyentes, y no solamente hombres militares se dejaron dirigir por mí – extraño, ¿verdad? – sino que no me cuestionaron*”. A diretora ressaltou a entrada de mais mulheres nos ECIFAR ao longo dos anos, como Lizzete Vila (som), Niurka Pérez e Mayra Zaldívar (assistentes de direção e, depois, direção).

A introdução que se repete nos episódios homenageia os correspondentes falecidos (“Morán”, “Barrion”, “Argelio”, “Junqueira”, “Lavín” e “René David”), cujas imagens em fotografias são reproduzidas em tela, enquanto escutamos a narração em *over*:

¹⁵ Em nosso levantamento de filmes para audiência e análise, tivemos acesso apenas aos dois primeiros episódios, os quais nos dedicaremos a seguir.

Estas imágenes no estarían ante los ojos de ustedes si en mismo lugar donde ahora estamos sentados no hubiera habido una cámara y una persona dispuesta a no dejarlas pasar. Alguien obsesionado por detener el tiempo, llevárselo debajo el brazo hacia el futuro. Estos hombres han escogido el peligroso oficio de cazadores de imágenes en la guerra. Yo he sido uno de ellos, y de esa manera, con una alegría casi despreocupada por mi propia suerte, he dado mis pequeñas gotas de sudor y sangre para la revolución.

O texto, lido por Julio Simoneau, traz uma auto-homenagem dos “caçadores de imagens na guerra” e coloca em evidência o grau de periculosidade da profissão e o sacrifício “pela revolução”. Ao longo da série, os motivos para as guerras retratadas não são discutidos com profundidade. Os episódios seguem uma linha cronológica dos conflitos armados. No primeiro capítulo, há relatos de Bernabé Muñiz sobre a época de Fulgencio Batista e a coluna militar de Fidel Castro; René Rodríguez relembra a história da câmera que seria utilizada por Raúl Castro para filmar o desembarque do Granma em Cuba, mas que terminou penhorada no México; Raúl Hernández narra as filmagens ao lado de Camilo Cienfuegos durante a luta armada contra exército na Sierra Maestra e o convite para criar a Seção Fílmica das FAR e a Escuela de Correspondentes de Guerra; Julio Simoneau recorda as filmagens da invasão a Playa Girón em abril de 1961; Roberto Velázquez fala sobre a morte de um jovem soldado próximo à base militar dos Estados Unidos em Guantánamo, em 1964; e Iván Nápoles conta-nos sobre as filmagens no Vietnã. Santiago Álvarez completa o quadro de depoimentos, que analisaram a importância dos *corresponsales de guerra*.

No capítulo seguinte seguem os depoimentos de José M. Martínez Carmona, Jorge Ramón González e Mario Martín sobre o Camboja; de Diego Rodríguez Arché sobre Palestina e Líbano; e do câmera Delfín Jorge e do diretor José Massip sobre o processo de independência de Guiné-Bissau. Ao lado de Ángel Alderete e Raúl Booz, Delfín foi correspondente de guerra e filmou imagens do documentário *República en armas* (1974), dirigido por Jorge Fuentes (ECIFAR). O câmera relembra o momento em que acompanhou as tensões do ataque do PAIGC a um quartel que, na verdade, estava vazio. O humor expresso por Delfín evidencia a ausência de traumas ou sequelas em ter seguido conflitos armados no exterior. Massip recorda, por sua vez, a saída dos soldados portugueses do país em 1974 e chega a afirmar que sentia “pena” daqueles jovens se retirando para a Europa. As imagens de arquivo mostradas são as dos soldados colonialistas saindo da Guiné, exibidas em *Homenaje a Amílcar Cabral* (1980). Curiosamente, o documentário de 1986 não dá a José Massip a oportunidade de recuperar a experiência do diretor na então Guiné portuguesa dos anos 1960.

Os conflitos mencionados na série de documentários iniciam-se em Cuba partem para o exterior. Os combates na ilha foram contra os “inimigos da revolução”: a ditadura de Fulgencio Batista (1956-1959), a invasão dos exilados cubanos apoiados pelos Estados Unidos na Baía dos Porcos em 1961 e as violações da soberania cubana por parte dos vizinhos do Norte. Uma vez “pacificados” esses conflitos, prioriza-se o registro da atuação civil e militar cubana na Ásia e na África. O último depoimento filmado de um *corresponsal de guerra* que identificamos até o final dos anos 1980 foi de Dervis Pastor Espinosa sobre filmagens em Angola, na edição n. 1422 (1989) do cinejornal cubano, momento em que a guerra no país africano já havia terminado.

Conclusões

Refletimos sobre uma série de atividades do ICAIC e da Sección de Cine/ Sección Fílmica/ ECIFAR/ ECITVFAR, em suas variadas fases, na qual a atuação dos *corresponsales de guerra* foi planejada de modo a acumular imagens para construir narrativas legitimadoras de suas intervenções no continente africano. A organização da Escuela de Corresponsales, a atuação dos aprendizes em atividades militares na ilha e depois no exterior, a preparação para filmagens que não ocorreram (Argélia, Congo-Brazzaville, o suposto novo ataque a Madina na Guiné) e as realizadas (Guiné, Angola e Etiópia), os filmes e cinejornais, além da monumentalização dos cinegrafistas foi, a grosso modo, o caminho percorrido pelo trabalho conjunto de ambas instituições.

A presença dos *corresponsales* junto às principais forças militares no exterior mostra, em todos os casos, como o fracasso ou o sucesso das ações armadas impediram ou deram ampla visibilidade às respectivas produções fílmicas. Na Argélia, em 1963, no Congo-Brazzaville em 1965 e na Guiné em 1967, todos os planos de atuação no campo de batalha resultaram, em alguma medida, em recuos ou mudanças que não geraram as imagens desejadas. No caso de *Madina Boé*, as filmagens de 1966 deram forma narrativa a uma ação não concretizada em abril de 1967. As duas maiores operações militares cubanas em Angola (1975-1976 e 1987-1988) e na Etiópia (1977-1978) resultaram em êxitos no campo de batalha e, nas telas, em produções fílmicas celebrativas. Por outro lado, a intensidade das cooperações militares cubanas na África gerou maior produção audiovisual com cenas de batalha filmadas *in loco*, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, em países como Vietnã e Laos, onde limitou-se a registrar as agressões armadas para fazer obras de denúncia, como *Hanoi, martes 13* (1967), de Santiago Álvarez.

Os documentários e edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, ao lado das revistas *Cine Cubano* e *Verde Olivo*, foram os difusores do labor dos *cor-*

responsales. Enquanto os periódicos destacaram as principais produções fílmicas e cinegrafistas, os audiovisuais incorporaram as filmagens de guerra, ora fazendo destes registros momentos culminantes das narrativas (como em *Madina Boé e Etiópia, diario de una victoria*), ora transformando as imagens em ilustrações das ações militares cubanas no exterior (como em *La guerra en Angola* e *Cuba y Angola*). No caso da série *Corresponsales de guerra*, o elogio aos cinegrafistas é, no fundo, um elogio ao próprio regime de Fidel e Raúl Castro, uma vez que os câmeras documentaram ações armadas resultantes dos planejamentos da alta hierarquia militar.

Referências bibliográficas

- Ayala, E. (1979). Testimonio de un corresponsal de guerra. *Cine Guía*, año 1 n. 12 30-31. La Habana.
- Chapman, J. (2008). *War and Film*. London: Reaktion Books.
- Chijona, G. (1978). Entrevista a Miguel Fleitas sobre su filme *La guerra en Angola*. *Cine Cubano*, (91-92): 137-142. La Habana.
- Coelho, J. (2003). Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. *Lusotopie*: 175-193. Paris.
- Diéguez, D. (s.d.). El arte debe estremecer. Una entrevista con la realizadora Belkis Vega. *La Gazeta de Cuba*, (s.n.): 51-52. La Habana.
- Estudios Cinematográficos de las FAR, ECIFAR (1986). *Catálogo de filmes, 1962-1986*. La Habana: Imprenta Central FAR.
- Galiano, C. (1978). La guerra en Angola: reportaje sobre una victoria del internacionalismo. *Cine Cubano*, (91-92): 133-136. La Habana
- Gleijeses, P. (2007). *Misiones en conflicto: La Habana, Washington y África, 1959-1976*. (Trad. M. Ortega). La Habana: Ciencias Sociales.
- Gleijeses, P. (2015). *Visiones de libertad: La Habana, Washington, Pretoria y la lucha por el sur de África (1976-1991)*, Tomos I y II. (Trad. G. Cabrera). La Habana: Ciencias Sociales.
- Le Goff, J. (2003). Documento/Monumento (pp. 525-541). *História e memória*. (Trad. I. Ferreira, B. Leitão, S. Borges). São Paulo: Unicamp.
- Massip, J. (1960). Joris Ivens en Cuba. *Cine Cubano*, 03(24). La Habana.

- McLaughlin, G. (2016). *The War Correspondent*. 2nd Ed. London: Pluto.
- Massip, J. (1969). Memorias de un viaje a África, fragmentos. *Cine Cubano*, (54-55): 76-81. La Habana.
- Massip, J. (1979). Corresponsales de guerra. *Cine Cubano*, (95): 113-114. La Habana.
- Pérez, F. (1979). Corresponsales de guerra. *Cine Cubano*, (95): 111. La Habana.
- Silva, A. (2018). Os esboços da nação guineense em *Madina Boé* (1968), de José Massip. *Significação*, 45(50): 102-122. São Paulo.
- Silva, O. (1962). Corresponsales de guerra y futuros cineastas. *Verde Olivo*, año III(34): 60-66.
- Sorlin, P. (1994). War and cinema: interpreting the relationship. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14(4): 357-366.
- Soto Acosta, Fr. (1986). XXV Aniversario de los ECITV-FAR (III) El despegue del cine militar cubano. *Verde Olivo*, (48): 59-61. La Habana.

Filmografía

- Cabinda* (1977), de Fernando Pérez.
- Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega.
- Cuba y Angola: respuesta a la escalada sudafricana* (1988), de Victor Martín.
- Etiopía, diario de una victoria* (1979), de Miguel Fleitas.
- Homenaje a Amílcar Cabral* (1980), de José Massip.
- La guerra en Angola* (1976), de Miguel Fleitas.
- Madina Boé* (1968), de José Massip.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 176 (1963), de Santiago Álvarez.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 183 (1963), de Santiago Álvarez.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 184 (1963), de Santiago Álvarez.
- Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 185 (1963), de Santiago Álvarez.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 748 (1976), de Miguel Torres.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 794 (1976), de Miguel Torres.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 858 (1978), de Daniel Díaz Torres.

Noticiero ICAIC Latinoamericano n. 1422 (1989), de Francisco Puñal.

República en armas (1974), de Jorge Fuentes.

PRESENÇA ESTRANGEIRA NO ICAIC: O OLHAR FRANCÊS

Presencia extranjera en el ICAIC: la mirada francesa

Foreign presence at ICAIC: the french look

Présence étrangère dans l'ICAIC: l'approach français

Um olhar sobre as aparições de Fidel Castro e Che Guevara em *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker

Julia Fagioli*

Resumo: O que propomos neste artigo é uma análise de trechos d'*O fundo do ar é vermelho*, particularmente aqueles em que assumem o protagonismo Fidel Castro e Che Guevara, revelando sua importância no contexto dos anos 1960 e 1970. No filme, que tem como marco central os acontecimentos de 1968, Chris Marker confere grande importância ao contexto latino-americano, especialmente no que diz respeito às relações entre a guerrilha e os movimentos anti-imperialistas ao redor do mundo. Palavras-chave: *O fundo do ar é vermelho*; Chris Marker; Fidel Castro; Che Guevara; cinema militante.

Resumen: Lo que proponemos en este artículo es un análisis de algunos fragmentos de *Le fond de l'air est rouge*, particularmente aquellos en que Fidel Castro y el Che Guevara asumen el protagonismo, revelando su importancia en el contexto de los años sesenta y setenta. En la película, cuyo marco central son los acontecimientos de 1968, Chris Marker otorga gran importancia al contexto latinoamericano, especialmente a las relaciones entre la guerrilla y los movimientos antiimperialistas alrededor del mundo.

Palabras clave: *El fondo del aire es rojo*; Chris Marker; Fidel Castro; Che Guevara; cine militante.

Abstract: What I propose in this article is to analyze excerpts from *Le fond de l'air est rouge*, particularly those in which Fidel Castro and Che Guevara appear as protagonists, revealing their significance in the sixties and seventies context. In the film, that frames the events of 1968, Chris Marker grants great matter to the Latin American context, especially in what regards the relations between guerilla and the anti-imperialist movements around the world.

Keywords: *Le fond de l'air est rouge*; Chris Marker; Fidel Castro; Che Guevara; militant cinema.

Résumé : Nous proposons dans cet article une analyse des extraits du documentaire *Le Fond de l'air est rouge*, notamment ceux consacrés à Fidel Castro et Che Guevara et dont l'objectif est de montrer leur importance dans le contexte des années soixante et soixante-dix. Dans ce film, centré sur les événements de l'année 1968, Chris Marker accorde beaucoup d'importance au contexte latino-américain, notamment aux rapports entre la guérilla et les mouvements anti-impérialistes autour du monde. Mots-clés : *Le fond de l'air est rouge* ; Chris Marker ; Fidel Castro ; Che Guevara ; cinéma militant.

* Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 31270-901, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: julia.fagioli@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 20 de maio de 2019.

Doc On-line, SI 2019, setembro de 2019, www.doc.ubi.pt, pp. 222-244.

Introdução

Ao comentar *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1958), em 1958, André Bazin já afirmava que a matéria prima do cinema de Marker está não só nas imagens, mas nas palavras, em sua inteligência verbal. De fato, antes de se tornar cineasta, Marker iniciou sua carreira como escritor, nos anos 1940 e 1950, o que certamente influenciou seu cinema, trazendo para as imagens (e sua articulação na montagem) características do ensaio literário. Aliado a essa herança literária – que passaria pelo ensaio – estaria o trabalho com os arquivos. Ou seja, a inteligência verbal e a estilística ensaística serão convocadas na leitura que Marker faz da história, a partir de um amplo trabalho com as imagens de arquivo. De acordo com Catherine Lupton (2005), Marker é um escavador de imagens – que busca vestígios da história nos arquivos para tentar compreendê-la –, um adepto da montagem, do reprocessamento e do comentário às imagens de arquivo.

Em 1962, Marker realiza dois filmes, cada qual, à sua maneira, emblemáticos da importância da montagem em sua obra. O primeiro deles, *Le jolimai* (Chris Marker, 1962), dedicando-se ao mês de maio de 1962 em Paris, quando do primeiro cessar fogo após a guerra da Argélia, o filme compõe-se, em sua maior parte, de entrevistas – o que, por sua vez, indica a forma de trabalhar de Marker no período de militância. O segundo filme de 1962, *La jetée* (Chris Marker, 1962), é o único trabalho de Marker considerado propriamente ficcional. No entanto, assim como em *Le jolimai* e outros filmes do diretor, há uma preocupação com a realidade da guerra e com os processos de rememoração. No fim dos anos 1960 e nos anos 1970, Chris Marker se engaja mais fortemente em movimentos políticos e sociais e produz um cinema marcadamente militante, como veremos adiante. Esse gesto diz respeito à urgência, a seu desejo de intervenção política no momento mesmo dos acontecimentos. Em 1977, Marker monta a primeira versão de *O fundo do ar é vermelho*, a partir de vasto repertório construído no período de militância.¹

A primeira montagem, de 1977, com quatro horas de duração, foi realizada logo após o período de militância mais intensa, em relação ao qual Marker elabora uma espécie de balanço, uma reflexão em retrospecto da experiência histórica: os movimentos estudantis dos anos 1960, a organização do movimento operário e dos partidos comunistas, a guerra do Vietnã, a guerrilha na América Latina, a Primavera de Praga, a aposta no socialismo de Allende. As versões seguintes possuem três horas, porém foram produzidas em contextos

¹ Após esse período, Marker realize *Sem Sol* (1983), talvez o filme mais celebrado da carreira do diretor, também ele construído por imagens de arquivo. O filme apresenta uma reflexão sobre a história e o tempo, por meio de uma narração em tom ficcional.

e com propósitos diferentes. A segunda versão, de 1988, realizou-se para um canal de televisão alemão, sob o objetivo de cortar excessos de modo a alcançar um público não francófono. Em 1993, uma nova versão foi montada para o britânico *Channel 4*. Entre 1988 e 1993, foram feitas mudanças de tradução da legenda e inscrições nas imagens para situar o espectador em relação aos lugares e personagens. A quarta e última versão do filme é realizada em 1998, por ocasião da retrospectiva “*Marker mémoire*”, organizada pela cinemateca francesa, e foi considerada pelo autor a definitiva versão de referência, e portanto, é a versão² escolhida para nossa análise (Perron; Roudé, 2014).

Chris Marker tomou a decisão de realizar *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977/1988/1993/1998) em 1973, após a morte de Salvador Allende e o golpe de Estado no Chile, como nos informa François Giraud (2013). Em seu texto, escrito em razão de uma exibição do filme em 2013, Giraud anexou uma carta de intenções, escrita por Marker em 1973, para defender o projeto do filme. Em tal carta, Marker justifica seu desejo de retornar às imagens de 1967 a 1973 (período que acabou se prolongando até 1977), com o objetivo de trabalhar com a parte invisível de filmes – seus e de outros cineastas –, pois as imagens que não entram nos cortes finais acabam condenadas ao esquecimento. Ainda em sua carta, Marker se diz interessado em trabalhar com as cascas dos filmes, de fazer delas “um bom uso”, para, a partir daí, produzir uma reflexão.

Ainda na carta, o diretor elabora uma lista, como um inventário das imagens que pretendia retomar na montagem de seu filme: ele menciona imagens das greves de 1967; de uma viagem à Bolívia em junho de 1967 filmada e nunca utilizada; da marcha sobre o Pentágono; de uma entrevista (também de 1967) com Fidel Castro, inédita à época; de uma grande quantidade de documentos inéditos de 1968; de imagens e testemunhos sonoros clandestinos de Praga; dos jogos olímpicos de 1968 no México; da Guerra do Vietnã; do Chile; do Uruguai; da ditadura no Brasil; da festa dos gatos em Ypres...

Dentre as imagens escolhidas para o filme, a América Latina ganha grande importância, especialmente a relação entre a guerrilha e os movimentos sociais anti-imperialistas na Europa. Chama atenção o protagonismo de Fidel Castro no filme que, *a priori*, tem como foco central o maio de 1968. O que propomos, portanto, para este artigo, é analisar trechos d’*O fundo do ar é vermelho* em que há longas séries de imagens de Fidel, revelando sua relevância para o período em âmbito mundial e, através da montagem, explorando as particu-

² Em 1998 Marker afirmou que não voltaria ao filme para uma nova montagem, mas uma edição de DVD foi lançada em 2008 e o diretor retornou ao filme para escrever o ensaio “Sixties”, em que rememora os acontecimentos e as condições em que foi produzido *O fundo do ar é vermelho*. É este o DVD (Paris, 180 min.), que utilizamos para visionamento e análise do filme.

laridades da sua personalidade. Além disso, analisaremos também a maneira como Che Guevara aparece no filme, como o mártir de uma geração, que se tornou símbolo de movimentos sociais ao redor do mundo.

Che Guevara e Fidel Castro: lembrança, serialização e militância

Fidel Castro e Che Guevara são figuras recorrentes em *O fundo do ar é vermelho*. A presença deles estabelece, a partir da montagem, relações mais amplas entre os contextos tratados, contribuindo, de modo particular, para a compreensão de como a guerrilha na América Latina exerceu influência – ideológica e estratégica – na formação dos movimentos sociais na Europa. O trecho situa o filme em relação à guerrilha e aos acontecimentos políticos na América Latina e, por essa razão, Fidel Castro se destaca. Há entrevistas e discursos em momentos e situações diversos, reforçando, pouco a pouco, seu protagonismo. Trata-se, novamente, de uma tentativa do filme de construir legibilidade, valendo-se de discursos internos aos acontecimentos.

Após dois grandes blocos do filme, o primeiro sobre a Guerra do Vietnã e o segundo sobre os limiares da eclosão dos movimentos estudantis e operários, ainda em 1967, inicia-se um novo bloco, agora, sobre a guerrilha e o contexto da América Latina nos anos 1960. O trecho se abre com uma longa entrevista com Fidel Castro. Ao que parece, está em *Sierra Maestra*, em junho de 1967. Fidel está sentado no chão, em uma mata, e fala tranquilamente para a câmera: o sentido da luta, o dever do povo de lutar, a oposição aos Partidos Comunistas, a defesa da guerrilha. Critica frontalmente, por exemplo, o Partido Comunista Venezuelano que teria abandonado os guerrilheiros. Estas imagens são intercaladas com outras da guerrilha na Venezuela, realizadas em 1963, na Montanha do Falcão. Há, ainda, nas imagens de 1963, uma entrevista com Douglas Bravo, guerrilheiro Venezuelano. Em seguida, através da montagem, Marker relaciona o contexto da disputa entre os Partidos Comunistas e a guerrilha na América Latina – Cuba, Venezuela e Bolívia – com aquelas entre partidos na França e na China.

O tema da guerrilha e a forma como influenciou as relações políticas é essencial, pois, como afirmou Florestan Fernandes (1979), elas tem uma força histórica decisiva, criadora e surpreendente, e, mesmo tendo desaparecido após o único caso de sucesso em Cuba, há certo espírito guerrilheiro que permanece influenciando toda a luta pelo socialismo. Segundo o autor, o sucesso da revolução em Cuba se devia a uma vasta experiência de uso da guerrilha, que, por sua vez, se devia à revolução de 1895. Além disso, a guerrilha conferiu à revolução cubana um status de grandeza:

Um fervor revolucionário humilhado e reprimido por quase um século, ao concretizar-se fez com que a condição humana do guerrilheiro transcendesse à própria utopia pela qual ele negava e suplantara à realidade histórica. (Fernandes, 1979: 71).

Assim, a revolução cubana, à época, simbolizava a realização de um povo. Esse fator, junto ao utópico da guerrilha, contribuiu também para sua idealização, tanto na Europa, quanto em outros países da América Latina, e, ainda de forma mais particular, para a transformação de Che Guevara em ídolo revolucionário.

Fidel continua dissertando sobre a guerrilha, mas agora, especificamente, sobre a contribuição e a experiência de Che Guevara. A imagem seguinte é de outra entrevista, agora com Mario Monje, secretário geral do Partido Comunista Boliviano, em que discorre sobre a saída de Che de Cuba e sua ida para o Congo, de onde escreve a conhecida carta para Fidel. As imagens contribuem para colocar “em situação” os discursos em jogo – o de Fidel, o de Bravo e o de Monje –, que explicitam as disputas e divergências em torno dos ideais e estratégias da revolução. Novamente, contribuindo para construir uma visada interna, explicitando suas divergências e contradições, os testemunhos são situados por meio da convocação das imagens de arquivo: assim, as falas de Fidel e de Bravo, em contexto de guerrilha, se contrapõem, no plano visível, à entrevista de Monje, que analisa a situação de pé em seu gabinete.

Dito isso, interessa-nos analisar mais atentamente a leitura da carta de despedida de Che para Fidel, escrita em 1965, por ocasião da partida de Che Guevara de Cuba para a Bolívia. A sequência – que nos lembra do interesse de Chris Marker pelas cartas – inicia-se sem áudio; a câmera passa, em um *travelling* horizontal, por um prédio pintado em verde, e um carro atravessa a imagem. Ouvimos a voz de Fidel Castro, que lê um trecho da carta: “Fidel, muitas coisas estão me voltando neste minuto: nosso encontro na casa de Maria Antônia, o seu convite para vir e toda a tensão dos preparativos”. Ao longo dessa fala, a câmera vai aos poucos passando pelos outros prédios e se aproxima da entrada desta que imaginamos ser a casa de Maria Antônia, colaboradora da guerrilha, em cuja residência, na Cidade do México, ocorreu o primeiro encontro entre Fidel e Che.

A leitura da carta segue: “Um dia nos perguntaram a quem avisar em caso de morte e a ideia de que isso era possível foi um choque para todos. Mais tarde, soubemos que era verdade: numa revolução, é vencer ou morrer... se ela for autêntica”. Enquanto isso, a câmera se aproxima da porta que se abre e aos poucos entramos, junto com ela, na casa abandonada, em um corredor escuro. Se os testemunhos anteriores são situados pelas imagens – Fidel e Bravo na

selva, Monje no gabinete – aqui, a leitura da carta “passeia” pelos corredores e cômodos da casa. A carta permite ao texto se desprender e reencontrar o início da amizade entre Fidel e Che. Trata-se assim de um gesto de rememoração: aquilo que, no filme, procurava explicar e explicitar os discursos em voga, suas diferenças e contradições, nessa passagem se desvia lateralmente ganhando uma modulação diferente, sob o modo de uma rememoração poética.

A associação das imagens da casa onde Fidel e Che se conheceram, acompanhada da leitura, na voz de Fidel, produz um testemunho que vai além do verbal, que remete à tudo que se passou naquela casa, mas também, a tudo que se passou entre os dois guerrilheiros. A imagem daquele local que não conhecemos – algo que Marker não indica claramente – se torna, com as palavras de Che, um espaço de memória que, é também, fantasmagórico (as imagens parecem ter-se desprendido levemente da realidade).



Figuras 1 e 2. Fotogramas retirados da primeira parte d’*O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Respectivamente aos 37’03” e 37’06”.

Retornando à carta, Che diz a Fidel:

Cumpri essa parte do meu dever que me ligava ao território de Cuba e vou deixá-los, você, meus camaradas, seu povo que tornou-se o meu. Se eu analisar minha vida, acho que trabalhei honestamente para consolidar a Revolução. Meu único erro sério foi não ter confiado suficientemente em você desde o início da Sierra Maestra, de não ter percebido mais cedo suas qualidades de chefe revolucionário. Vivi grandes momentos. Fiquei orgulhoso de pertencer a esse povo nos dias claros e tristes da Crise do Caribe. Outras terras mundo afora requerem a presença de meus modestos esforços.

Ao longo dessa segunda parte da leitura da carta, vemos imagens de Che Guevara: seu rosto impresso nas bandeiras, sua fala, sua atuação junto aos trabalhadores nas fábricas. Alguns desses planos foram retirados do filme *Cuba sí* (Chris Marker, 1961). O áudio, porém, escrito por Che, é lido por Fidel: na imagem seguinte, finalmente o vemos lendo a carta que Che lhe escreveu,

em público, agora de modo situado. Depois de derivarem por um espaço de memória (os corredores da casa abandonada), as palavras são religadas à situação histórica na leitura da carta, que agora é testemunho: a relação se dá não apenas entre a palavra e a imagem, mas entre o enunciado e aquele que o transmite, seu corpo em situação.

O plano seguinte é de uma imagem aérea, como veremos muitas ainda nesse e noutros trechos, funcionando, de certo modo, como um desvio, algo que aponta lateralmente para além daquilo que está sendo diretamente abordado. Essas imagens aéreas aparecem inicialmente como enigma, suspendendo momentaneamente seu poder de evidência em relação ao argumento em curso. Apontam para algo que virá depois na montagem, quer seja, a busca, captura e morte de Che Guevara na Bolívia. Marker, então, produz uma passagem da guerrilha à morte e ao mito que informará a luta por vir.

Alguns planos depois, Marker se concentra, inicialmente, na figura de Fidel, para compreendê-la agora como um líder socialista que exerceu papel importante não só em Cuba, mas em âmbito internacional. Para isso, o diretor produz uma serialização das imagens de Fidel discursando e dando entrevistas em diversas situações. Sobre a importância de Fidel para a revolução cubana, Florestan Fernandes (1979) afirma que, sem ele, a revolução não teria acontecido da mesma forma, pois que teria sido contida, não levaria a descolonização até o fim e nem seria capaz de dar uma guinada em direção ao socialismo como o fez. Marker, em sua montagem, acaba por endossar a força carismática da figura política de Fidel Castro.

A primeira cena desse trecho começa com uma imagem bem azulada, efeito que parece ter sido gerado pelo fato de que a iluminação partia apenas da tela de uma moviola, observada atentamente por um grupo de jovens. Após alguns segundos, um áudio inicia-se: trata-se da voz gravada de Fidel Castro. Como antecipamos, na gravação ele menciona o abuso dos manuais de marxismo-leninismo e diz que “estão viciados em clichês”.

Durante a fala de Fidel, vemos os jovens na sala de montagem e, instantes depois, em outro plano, o público que o escuta ao vivo, no momento do discurso. Quando Fidel menciona “manuais de marxismo-leninismo”, há um corte para uma imagem de um livro intitulado “*Fundamentos del Marxismo-Leninismo*”³ sendo folheado. A montagem parece não apenas expressar, mas endossar a crítica de Fidel, endereçada afinal aos intelectuais franceses (e de outras partes do mundo) leitores do marxismo-leninismo – dos quais fazia parte o próprio Marker. Aqui o diretor lembra Fidel para, junto com ele, tomar

³ Supomos se tratar de obra de Otto Ville Kuusinen, político, historiador e poeta finlandês que se refugiou na URSS após a Guerra Civil Finlandesa.

certa distância da própria experiência, não para recusá-la, em absoluto, mas para elaborá-la criticamente, sem se eximir ele próprio da crítica.

No plano seguinte vemos novamente Fidel Castro, mas agora em uma entrevista, em que fala diretamente para a câmera. Em uma espécie de acampamento, ele disserta sobre certa identidade do jovem revolucionário, recusando a necessária conexão com o Partido Comunista. Ao contrário dessa entrevista intimista em que Fidel fala à vontade, próximo à câmera, na situação seguinte ele discursa para milhares de pessoas em um estádio (algo que também faz com desenvoltura). Há, na imagem, indícios de que o discurso tenha acontecido na Universidade de Havana (por exemplo, um monumento com o escrito: “*Alma mater*”). Sua fala, na última cena dessa série, tem amplitude global, mencionando os mísseis intercontinentais da URSS, para, em seguida, dizer que diante da agressão direta dos imperialistas, não era possível contar com o armamento, mas que cada um deveria contar apenas consigo mesmo, instigando, portanto, o público ao engajamento. Com esse discurso de Fidel, o filme faz referência indireta ao contexto da Guerra Fria e à escalada armamentista.

Percebemos o caráter combativo da fala nas três situações. Esse caráter combativo se reforça pela repetição da figura de Fidel em uma série de trechos de falas do líder: ele será objeto de várias séries compostas pela montagem. Ele se apresenta não apenas pelos discursos, mas através de sua figura carismática, da oratória enfática e da repetição de gestos—fragmentários, entrecortados—e, ainda, pelo modo como performa diante de câmeras e multidões. Constrói-se dessa maneira o protagonismo de Fidel no filme.



Figuras 3, 4 e 5. Fotogramas retirados da primeira parte d’*O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Respectivamente aos 39’51”, 40’17” e 41’32”.

No plano seguinte vemos três homens que escutam um áudio atentamente: é a mesma imagem azulada do início da sequência. Aos poucos a câmera se aproxima do que nos parece ser uma imagem do Vietnã. Na tela a seguinte inscrição: “Maio de 1967: Mensagem de Che Guevara na Conferência Tricontinental”. Novamente, os jovens assistem à mensagem na moviola: há, nesse caso, uma incorporação do gesto de montagem na própria cena. É como se

estivessem assistindo a materiais de arquivo a serem montados em um filme. A mensagem é narrada por um homem e traduzida para o francês:

Há uma realidade dolorosa. O Vietnã, essa nação que encarna as esperanças e um mundo esquecido está tragicamente sozinho. A solidariedade com o povo do Vietnã parece-se com o apoio da multidão aos gladiadores da arena romana. Não se trata de querer bem à vítima, mas de compartilhar seu destino acompanhá-la na morte ou na vitória. Se analisarmos o isolamento vietnamita somos tomados pela angústia desse momento ilógico da humanidade. A América é culpada de agressão, seus crimes são imensos e todos sabemos disso. Mas há outros culpados, aqueles que no momento da decisão hesitaram em fazer do Vietnã um território socialista inviolável. Sim, teriam corrido o risco de uma guerra mundial mas teriam forçado uma decisão americana. São culpados, os envolvidos nessa guerra de insultos iniciada pelos representantes das duas grandes potências socialistas. Como esse povo é grande, estoico e corajoso.

Apesar de suas diferenças, é essencial observar o fator que une, nesse trecho, os discursos de Fidel e Che, que é o fato de que ambos, cada um à sua maneira, se tornaram mitos do socialismo nos anos 1960, como ressalta Fernandes:

Ernesto Che Guevara e Fidel Castro, em particular, surgem como férteis criadores de mitos – “homens de consciência íntegra”, que não recuam diante das dificuldades ou obstáculos à sua concretização. Por isso, eles comoveram Cuba, a América Latina e toda a humanidade contemporânea. Em um mundo destituído de grandeza numa época histórica de negação do pensamento mítico, eles recuperavam a imaginação mítica criadora, enlaçavam-na à liberação nacional de um povo semicolonial e cruzavam-na com o marxismo, revitalizando a vertente utópica deste último (a qual possui, como se sabe, duas faces: uma negativa, voltada para a condenação e a superação do capitalismo; outra positiva, voltada para a afirmação e a construção do comunismo). (Fernandes, 1979: 144-154)

As imagens aéreas, que apareciam antes de modo enigmático, agora se mostram mais claramente, como no momento em que Che Guevara, morto, é transportado.

A morte de Che: luto, enigma, mito

A sequência se inicia com imagens aéreas, feitas do alto de um avião, do qual vemos uma parte da asa enquadrada. Na narração, há um raciocínio que se conclui após falas de Fidel Castro e Che Guevara: para muitos, a morte de Che causou alívio. Esse alívio teria sido também, em certo sentido, o da esquerda, já que a fala de Che impunha uma exigência revolucionária a que alguns não

poderiam responder. Porém, o trecho que vemos a seguir complexifica a questão, revelando que o assassinato por aqueles que se opunham à guerrilha teria inversamente provocado sua transformação em símbolo da revolução – particularmente para a juventude europeia. A mitificação de Che é vista no filme de modo ambíguo: de um lado, ela move certa energia revolucionária dos jovens em 1968. De outro, sugere um imaginário festivo, celebratório, que idealiza – sob o risco de esvaziá-la de sua contundência – justamente a exigência revolucionária, tal como encarnada por Che em sua vida e em sua morte.

Aos 42 minutos ouvimos, em um arquivo de áudio, um depoimento gravado por Che, em que ele fala da solidariedade à guerra do Vietnã, da força e coragem do povo vietnamita. Algo que nos remete às sequências anteriores, nas quais se marca a importância que Marker reserva ao Vietnã na antecipação dos acontecimentos que estariam por vir. Em seguida, há duas entrevistas: a primeira delas, com Sr. Wallander, no pentágono, em que menciona o treinamento que levou à captura de Che Guevara; a segunda, com Major Shelton, membro do exército dos Estados Unidos, em que ele reivindica a contribuição do exército norte-americano para a missão em que Che Guevara fora assassinado. Marca-se, nessa passagem, a polifonia dos discursos convocados por Marker: há uma diversidade de vozes e perspectivas em tons diferentes, que se aproximam na montagem de modo não apaziguado, sob a forma de choques e oposições. Na emergência dos acontecimentos, os fatos sofrem espécies de “torções”, que pretendem, à época, incidir em seus desdobramentos. Transitando de um a outro depoimento, especificamente daqueles encampados pelos americanos, a montagem expõe essas “torções” do fato histórico: são visões diferentes sobre um mesmo fato, algumas vezes conflitantes. O acontecimento se altera de acordo com a perspectiva a partir da qual é observado e a montagem, por sua vez, coloca olhares distintos em relação.

Após a fala do Major, há um corte e então vemos a imagem do corpo de Che sendo transportado. Trata-se de um enquadramento lateral, próximo ao corpo. A qualidade da imagem, porém, é precária, trazendo falhas características de uma cópia em VHS. O plano dura menos de dez segundos e, após ver o corpo de Che em uma maca, sendo carregado, a câmera desvia para enquadrar a hélice de um helicóptero. Vemos também algumas pessoas que acompanhavam o transporte do corpo.

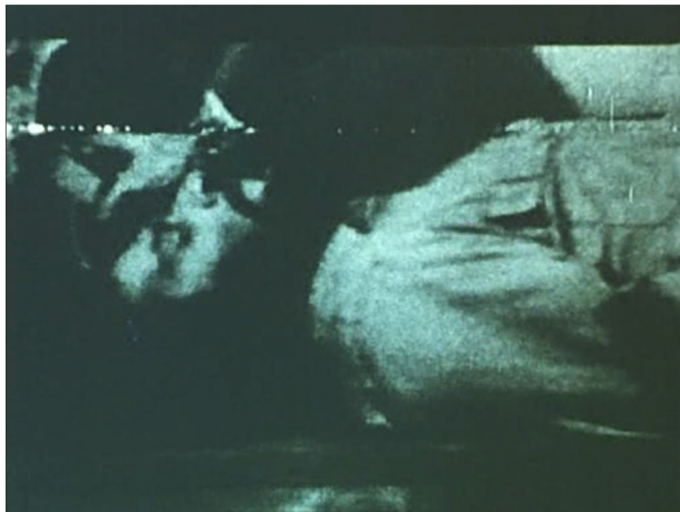


Figura 6. Fotograma retirado da primeira parte d'*O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Aos 44'50".

Há um corte e agora helicóptero transporta o corpo de Che. A narração retoma o filme *Che!* (Richard Fleischer, 1969), ficção biográfica que abordou a morte desde um ponto de vista dos Estados Unidos:

Sim, foi mais ou menos como no filme de Fleischer: a emboscada, Che ferido e transportado a La Higuera, onde os moradores receberiam um prêmio do governo. A decisão de matá-lo tomada pelos generais foi executada por um suboficial que agora vive com outro nome.

Trata-se de um comentário ao fato de que Che foi assassinado pelo exército boliviano, em *La Higuera*, em 9 de outubro de 1967, tendo seu corpo sido transportado para *Vallegrande*, onde ficou exposto durante um dia, sobre dois tanques, em uma pequena lavanderia. Che Guevara liderou a Revolução Cubana junto com Fidel Castro e permaneceu em Cuba até 1965, quando partiu para o Congo e depois para a Bolívia, pois acreditava na necessidade de expansão da luta armada, de modo que alcançasse todos os países do Terceiro Mundo. Para não ser descoberto, Che utilizava o codinome Tatu e, diante de dúvidas em relação à sua captura e execução, teve as mãos cortadas e enviadas ao exército boliviano, de modo a confirmar a identidade do guerrilheiro morto.

Ainda durante a narração, há um corte que nos leva a uma imagem de outra natureza, dessa vez colorida, de um helicóptero. Outro corte e vemos um soldado com uma espingarda, filmado de baixo para cima. Novamente,

uma imagem aérea. Alguém atira. As imagens, assim como os depoimentos, aproximados daquelas do corpo de Che, que são extremamente precárias e nos permitem ver pouco, acabam por contribuir para situar o espectador em nuances do acontecimento, como, por exemplo, a querela entre os exércitos americano e boliviano em torno da captura de Che.

A câmera percorre então o local onde o corpo de Che foi exposto, agora vazio. Em corte seco, vemos, quase irreconhecível em sua precariedade, a imagem do mesmo local, agora, com o corpo de Che exposto nos tanques, deitado, sem camisa, não exatamente como em um velório, mas como um objeto de curiosidade. A primeira é uma imagem da memória, que percorre os espaços vazios nos quais a ausência parece preservar algo da presença do corpo exposto. A segunda é uma imagem testemunho, vestígio que mostra, no limite de seu arruinamento, o corpo presente, diante da fila de visitantes. A cena marca, quem sabe, o momento exato dessa passagem do luto ao mito, do momento em que o corpo morto é exposto e reúne em torno de si os visitantes, para ser em seguida tornado mito para uma multidão de jovens. Além disso, como em diversos momentos do filme, o som do sintetizador confere tom dissonante à sequência, enfatizando certo caráter fantasmático, desconcertante, para a passagem. Ela dá ritmo à montagem até o close no rosto de Che. O rosto nos aparece entre o ícone (o enigma a solicitar o engajamento do espectador) e o ídolo (imagem que solicita a identificação fusional) (Mondzain, 2013).



Figuras 7 e 8: Fotogramas retirados da primeira parte d'*O fundo do ar é vermelho, Mãos frágeis*. Respectivamente aos 45'17" e 45'20".

No plano seguinte um soldado organiza a fila que espera para ver o corpo e, após um novo corte, somos nós, os espectadores, que observamos a imagem de perto, quando o rosto inerte de Che é filmado em primeiro plano. A captura de Che Guevara fora motivo de orgulho para o exército boliviano e exibir o corpo como comprovação dessa captura, produzindo registros, simbolizava a vitória contra a guerrilha. Para Sylvie Lindeperg (2010), a imagem produzida a

partir do olhar de um carrasco nazista pode traí-lo e aqui não é diferente: essas imagens, que representavam o triunfo contra os guerrilheiros, pela captura de seu principal líder, acabaram contribuindo para que Che Guevara se tornasse mártir da revolução, algo que se evidencia nas sequências seguintes, a começar pela fala de Fidel Castro. Independente da intenção do cinegrafista, as imagens – mesmo aquelas dos mortos – parecem viver, ou reviver, a partir das relações e legibilidades que guardam e que produzem.

Fidel discursa – lentamente, consternado, em um tom diferente de suas falas inflamadas –, em uma transmissão da televisão cubana, em outubro de 1967. Gravemente, ele mostra para a plateia e para os espectadores as fotos do corpo. Em um corte dialético, o relato de Fidel é seguido pelo depoimento do General Luís Reque Terán, comandante militar boliviano à época. O depoimento dá início a uma série de falas que expõem as disputas em torno da morte de Che, não só entre ação revolucionária e imperialismo, mas também as divergências internas à própria esquerda, como por exemplo entre a experiência da guerrilha e o discurso programático dos partidos comunistas.

A imagem de Che será aqui uma espécie de dispositivo de montagem: ela mobiliza, aproxima e confronta as várias narrativas que disputam a história. O bloco se iniciou com as imagens aéreas e elas pontuam os discursos preservando o caráter enigmático da morte e do rosto de Che Guevara: ele é enigma, objeto de disputa e, posteriormente, de mitificação. Em meio ao clima festivo, movido pela energia revolucionária, a imagem de Che circula como mito, mas também como fantasma; como exemplo de luta contra o imperialismo, e também como objeto de disputas discursivas, que tomam a morte sob o modo de uma gestão estratégica.

Os rituais de Fidel e o microfone rígido

Nesse momento do filme, já se aproximando do encerramento, retoma-se o tema da guerrilha e dos movimentos revolucionários, porém, sob outra perspectiva, em contexto tardio. O primeiro plano é de uma entrevista, em 1970, com o guerrilheiro venezuelano Douglas Bravo, quando já haviam completado oito anos de sua chegada na montanha de Falcón, na Venezuela, em 1962. Ele faz um balanço desse tempo e de como as lutas evoluíram desde então: “A situação da guerrilha, hoje... pode-se dizer que está se recuperando da longa e penosa crise e dos problemas que vivenciou nos últimos anos”. A fala de Douglas dá lugar a um balanço desiludido pelo narrador: “Em 70, Douglas Bravo ocupa a montanha há oito anos. Hoje, faz 15 anos. Não tem mais apoio de ninguém”. Estamos, portanto, em 1977, quando foi realizada a primeira montagem d’*O fundo do ar é vermelho*. Enquanto isso, vemos imagens das

poucas pessoas que ainda vivem na montanha junto a Bravo, uniformizadas e armadas. Na montagem, Marker retoma o depoimento de Douglas, como em resposta ao comentário do filme:

Achamos que a origem dessa crise é a seguinte: No início da luta, o movimento aplicou táticas de insurreição. Queríamos fazer uma revolução na Venezuela com base no modelo da revolução russa. Assaltar o poder em três a cinco dias nas maiores cidades. Posteriormente, o movimento venezuelano cometeu outro grave erro, sem dúvida em menor grau que outros países latino-americanos, mas ainda assim um erro. Ele aplicou um conceito que podemos chamar de “foquista”, um conceito explicado pelo filósofo e jornalista Régis Debray em seu livro *Revolução na Revolução*.

O testemunho de Douglas Bravo é filmado na montanha. Ele fala sentado no chão, com uma espingarda em mãos. Em função da menção de Douglas Bravo a Régis Debray, Marker insere uma entrevista com o pensador, realizada quando ainda estava preso em Camiri, na Bolívia, em 1970 (Debray ficou preso de abril de 1967 a dezembro de 1970). *Revolução na revolução* foi escrito em 1968, durante esse tempo, e, em 1970 já servia como referência para Douglas Bravo, assim como para boa parte dos revolucionários da época. “Não há dúvidas”, nos diz ele um pouco cabisbaixo, “de que a luta é cara...” diante da longa pausa, o entrevistador o interpela: “Acha que irá continuar?”. E ele então responde: “Claro! Talvez de outras formas, mas será sempre a mesma luta, na América Latina, pelo menos”. O entrevistador pergunta, em seguida: “Não acha que a próxima década será diferente da que passou?”, e Debray responde positivamente:

É claro que será! Será outra década. Mas a luta revolucionária irá continuar na forma que cada país inventará, de acordo com a tradição e a identidade de cada país. Elas serão tão dramáticas e difíceis quanto as do passado. Meu trabalho não é de caráter particular. Gostaria que fosse um fragmento de uma ação mais ampla. Mas no momento, não estou ativo. Portanto, não há dúvidas.

As falas de Douglas Bravo e Régis Debray, apesar de possuírem tons muito diferentes, contribuem para a construção de uma visada interna em relação àquele momento político, sendo essencial que sejam eles próprios que falem de suas lutas: cada enunciado se explicita em sua singularidade, sua própria modulação. Há diferenças entre eles, podemos perceber, pois enquanto Douglas Bravo insiste na luta da guerrilha e permanece na montanha por 15 anos, mesmo sem apoio – como nos informa o comentário –, Debray aponta para uma luta que virá, no futuro, de outras formas. Ele está preso e o tom de seu

depoimento acusa uma, não evidente, mas sintomática, descrença. O filme parece tocar em certo esgotamento da luta revolucionária e da guerrilha.

Após um corte vemos a imagem da primeira página de um jornal, anunciando a soltura de Debray e sua chegada a Santiago, no Chile. O motivo da viagem ao Chile era um encontro com Salvador Allende, que diz a Debray:

Eu estava em Cuba em 20 de janeiro de 1959, um momento bem curioso. Havia um desfile encabeçado por 200 policiais de Miami e o prefeito m carro aberto, acompanhado, eu acho, pelo prefeito de Havana. No dia seguinte eu voltaria para o Chile, quando encontrei Carlos Rafael Rodriguez.

A entrevista foi realizada por Régis Debray em 1971 e as filmagens resultaram no filme *On vous parle Du Chili: Ce que disait Allende* (Miguel Littín e Chris Marker, 1973). Allende continua, dizendo que Carlos Rafael Rodrigues perguntou o que ele estava fazendo em Cuba, ao que respondeu: “Vim ver a revolução, mas como não há nenhuma...” Carlos Rafael Rodrigues teria retrucado: “Você está errado, Salvador, fale com os líderes”. Allende continua: “Ele me apresentou a Raul Castro e logo em seguida eu vi Fidel”. Nesse momento há um corte na fala de Allende, para a inserção de um brevíssimo plano de Fidel em que ele diz apenas uma palavra: “institucionalizará”. Aqui se trata da aparição de Allende, que narra sua visita a Cuba. Allende aparece como uma nova aposta – em contexto democrático – do pensamento e dos movimentos de esquerda. A institucionalização dos processos revolucionários ou de esquerda aparece como questão: daí, talvez, a inserção da fala de Fidel.

Além disso, essa inserção aponta para as sequências que virão depois, colocando em perspectiva duas experiências diferentes, porém fundamentais (trata-se aqui de um encontro): há, de um lado, uma nova abordagem da figura de Fidel – diferente daquela da primeira parte do filme – e de Cuba como um exemplo bem-sucedido do comunismo; e, de outro, a emergência de Salvador Allende como uma aposta para o Chile e para os movimentos de esquerda na América Latina. “Entramos numa sala onde camponeses jogavam xadrez no chão”, continua Allende. “Metralhadoras por toda a parte. Tenho a foto algures. Sentamos onde pudemos, em uma chaminé. E então conversamos”. Nesse momento há um corte e a câmera mostra a foto à qual Allende se refere. Ele continua: “Logo me impressionou com sua inteligência exuberante e sua força que irradiava como uma catarata humana”.

Após essa fala enfática de Allende sobre Fidel, vemos o próprio, em uma performance muito mais descontraída do que todas as outras em que aparece no filme. A sequência inicia-se pelo enquadramento das mãos de Fidel Castro, que faz um gesto enumerando ingredientes para uma receita culinária com

os dedos. A narração se sobrepõe ao áudio em direto: “Aqui, Fidel ensina os segredos da cozinha italiana ao editor italiano Feltrinelli”. O entrevistado continua sua receita: “Molho bechamel, cinco camadas, carne... 30 minutos numa temperatura adequada. Quase esqueci, sobre o bechamel, o queijo!”. Todos riem ao escutar Fidel, que gesticula muito, mostrando-se desenvolto. Um corte nos devolve o plano brevíssimo de Fidel em pé, em uma montanha. Ele está em silêncio. Na mão esquerda segura um lança-granadas e na direita, um cigarro.



Figuras 9, 10, 11 e 12. Fotogramas retirados da segunda parte d’*O fundo do ar é vermelho, Mãos cortadas*. Respectivamente à 1h03’16”, 1h03’37”, 1h04’04” e 1h04’18”.

A fala de Allende, interrompida brevemente na montagem para a inserção do plano de Fidel; o momento de descontração do dirigente cubano, diferente de todos os que havíamos visto até então; as últimas imagens, de um Fidel grave, introspectivo: tudo isso contribui para forjar uma visão um pouco diferente daquela do jovem Fidel, guerrilheiro, que defendia a luta revolucionária, em situações filmadas, muitas vezes, na selva. Afinal, agora, o socialismo havia se instaurado e institucionalizado em Cuba e era tomado como um exemplo de sucesso para aqueles que defendiam a bandeira da esquerda, como Salvador Allende, um dos fundadores do partido socialista Chileno. Vemos, então, após os desdobramentos da luta comunista e socialista em diversos lugares do mundo, um retorno à América Latina, que se inicia com Douglas Bravo, sua persistência na guerrilha, até o governo estabelecido em Cuba.

Inicia-se então uma montagem em série, de diversos momentos em que Fidel discursa para grandes públicos. Essa série parece marcar a passagem do guerrilheiro ao líder socialista no qual se transformou, personagem de relevância mundial. A montagem ágil, em planos curtos, sem os áudios dos discursos,

mostra Fidel diante de tribunas, sempre a corrigir ligeiramente a posição dos microfones, em uma espécie de tique. Algo que a narração vai enfatizar e desdobrar:

Fidel sabia como transformar algo acidental em algo lendário. Esse gesto, nascido da necessidade de ocupar suas mãos quando ainda não era um exímio orador, tornou-se um ritual, uma assinatura esperada por todos os cubanos. Só uma vez os microfones recusaram-se a mexer: em Moscou.

A associação dos planos muito breves, separados do conteúdo dos discursos, a ressaltar a dimensão patética pela semelhança entre os gestos, é rompida gerando o desconcerto da série: em Moscou, o microfone é rígido, não cedendo aos toques ágeis de Fidel. Algo que sugere as relações de afinidade e apoio mútuo, mas nem sempre amistosas, entre o regime comunista cubano e aquele da União Soviética. Algo que sugere o enrijecimento de um processo emergente, diverso e difuso, com as experiências de institucionalização do comunismo.

A figura de Fidel mobiliza, neste e em outros filmes, o interesse e certo fascínio da parte de Marker. Os filmes acompanham a trajetória do líder, interessando-se por seus discursos, por sua personalidade e pelos seus gestos os mais banais. Dentre as imagens da série, há algumas retiradas de *Cuba sí* (Chris Marker, 1961) e outras de *La bataille des dix millions* (Chris Marker – SLON, 1970): o primeiro foi lançado apenas dois anos após a revolução cubana e o segundo mostra o retorno de Marker ao país dez anos depois. De um a outro, os gestos que permanecem, mas também sua variação histórica.



Figuras 13, 14, 15 e 16. Fotogramas retirados da segunda parte d'*O fundo do ar é vermelho, Mãos cortadas*. Respectivamente à 1h04'24", 1h04'28", 1h04'34" e 1h04'44".

Com o último plano da série, e a impossibilidade de alterar a posição dos microfones, interrompe-se a narração, que dá lugar à fala de Fidel, em um trecho retirado do filme *Cuba sí*: “Viva... o internacionalismo proletário! Viva... a amizade entre os povos soviético e cubano! Viva... a União Soviética!”. Há muitos aplausos e o plano seguinte é de uma entrevista de Fidel retirada do filme *La bataille des dix millions*, em que ele reafirma a ideia de uma institucionalização da revolução:

Chegará o momento em que a revolução, que é um processo dinâmico que destrói o velho e constrói o novo se tornará uma instituição. Nós não somos eternos. O momento que vive a revolução não é eterno. Chegará o dia em que tudo que a revolução criou se tornará institucional. Quando essa democracia real e profunda também criará novas formas...

Nesse momento há uma breve interrupção da imagem de Fidel, que faz um gesto com as mãos, com o dedo indicador para cima. Marker insere, então, um breve plano de uma cortina que se abre para cima e os movimentos dos dois planos parecem se complementar na montagem. O plano se abre à medida que a cortina sobe e vemos que se trata de um grande teatro em que as pessoas estão todas de pé e aplaudindo. O áudio é de um sintetizador e não dos aplausos. Após outro corte, a montagem retorna à entrevista de Fidel, que segue dizendo: “À parte disso, temos uma eleição pública por mês”. E assim o plano termina. É importante notar aqui que, enquanto as imagens de *Cuba sí* tem um preto e branco tradicional, como no primeiro filme, as imagens retiradas de *La bataille des dix millions* tem uma tonalidade avermelhada, que difere daquela da fonte original. A estratégia pode ser apenas uma forma de diferenciar as fontes, porém, notamos que nas imagens com essa tonalidade, a fala de Fidel tem um tom mais exaltado e mais combativo e o filtro reforça essa característica.

Na cena seguinte vemos Fidel uniformizado, em uma tribuna; logo no início do plano as pessoas aplaudem e ele responde com um aceno ao público. Sorrindo, ele aguarda até que os aplausos cessem para continuar seu discurso: “Então poderíamos perguntar: alguém é contra?”. Mais uma vez há muitos aplausos e saudações da plateia, Fidel continua sorrindo: “Alguém se abstém? Então há unanimidade em favor das resoluções do congresso!”. Nesse momento, além de ouvir os aplausos vemos a multidão que saúda Fidel acenando muitas bandeiras de Cuba.

Após um corte, Marker retorna à imagem da cortina do teatro que subia e, enquanto vemos a imagem do teatro, de cima, a narração contextualiza: “1975, o ano da institucionalização. Primeiro congresso do PC cubano”. A cortina termina de se abrir, há um corte, e vemos um plano mais aproximado

do palco. O narrador continua: “Entre os oradores, Mikhail Souslov, Janos Kadar, o general Giap”. A cada nome mencionado, um plano é inserido na montagem, mostrando a pessoa a quem o narrador se refere. Mikhail Souslov era segundo secretário do partido comunista soviético; Janos Kadar, secretário geral do partido socialista da Hungria que, à época, estava sob comando da União Soviética; e o general Vo Nguyen Giap, fundador e comandante do Exército do Povo do Vietnã, tanto durante o fim da colonização francesa no país, quanto durante a guerra do Vietnã. O último deles, general Giap, é cumprimentado por Fidel na imagem. O líder cubano inicia seu discurso:

Tudo se resume ao partido. Ele sintetiza o sonho dos revolucionários através de nossa história. Ele concretiza as ideias e a força da revolução. Ele absorve nossos individualismos e ensina-nos a pensar em termos coletivos. Ele é nosso educador, nosso mestre, nosso guia, nossa consciência vigilante quando não somos capazes de enxergar nossos erros, nossos enganos, e nossos limites...

Florestan Fernandes (1979) esclarece que é só na década de 1970 que, de fato, se realiza uma reestruturação política de Cuba, envolvendo a participação mais efetiva dos trabalhadores. Para o autor, nesse momento, a revolução superou sua relutância em constituir um novo estado, um estado efetivamente revolucionário “(concebido literalmente como a maioria no poder)” (Fernandes, 1979: 191).

Vive-se então um longo processo até que se instaurasse, de fato, um estado revolucionário, processo que terá no Congresso de 1975 um importante marco de institucionalização (palavra tantas vezes dita por Fidel, não antes, mas na segunda parte do filme). Ainda segundo Fernandes, era preciso resolver questões prioritárias, tais como aquelas relacionadas à economia, à defesa militar, entre outras ligadas aos trabalhadores.

Em duas séries complementares, Marker retoma a figura de Fidel Castro, articulando seus gestos aos discursos, que testemunham o processo histórico em Cuba. Essas séries estabelecem relação estreita com aquela da primeira parte do filme, ligando o guerrilheiro ao líder de amplitude mundial.

Na sequência seguinte, a montagem desvia-se de Fidel, sem abandonar, contudo, o tema da revolução cubana e de todo o processo até os anos 1970. Pessoas de outras nacionalidades comentam a situação de Cuba. Héctor Mujica, jornalista e membro do partido comunista venezuelano; Volodia Telteboim, poeta e político filiado ao partido comunista chileno, e o Sr. Wallander, do Pentágono, que já conhecíamos da primeira parte do filme. Lideranças de esquerda e o militar americano compartilham um diagnóstico semelhante, o de que a experiência cubana é única e não se repetirá.

Considerações finais

Ainda que várias lideranças e intelectuais sejam relevantes e recorrentes no filme, inclusive Che Guevara, nenhum deles parece ter o espaço assumido por Fidel Castro, que aparece e reaparece em momentos distintos do filme. Para além da figura carismática de Fidel, suas aparições encarnam problemáticas e impasses vividos pela luta revolucionária.



Figuras 17 a 28. Fotogramas retirados d'*O fundo do ar é vermelho*.⁴

O que vemos, portanto, em *O fundo do ar é vermelho*, em relação ao contexto cubano, é um olhar estrangeiro, o de Chris Marker, que busca, na verdade, uma multiplicidade de olhares cubanos, e de outras nacionalidades acerca de um contexto mais amplo. Esse olhar, apesar de adquirir um caráter reflexivo e ensaístico, não se distancia dos preceitos cubanos para um cinema revolucionário, tais como enumerados pela revista *Cine Cubano*, em 1961, conforme Patrícia Christofolletti:

1. Ter perfeito conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos, e porquê, a fim de saber as inverdades lançadas em circulação pelos adversários;
2. Usar o distintivo do anti-imperialismo;
3. Ler o mundo com a lente da igualdade;

⁴ Figuras 17, 18 e 19: Fotogramas retirados da primeira parte d'*O fundo do ar é vermelho*, *Mãos frágeis*. Respectivamente aos 33'15", 37'55" e 45'36". Figuras 20 a 28: Fotogramas retirados da segunda parte d'*O fundo do ar é vermelho*, *Mãos cortadas*. Respectivamente aos 04'26", 1h03'16", 1h04'04", 1h04'18", 1h04'22", 1h04'24", 1h04'28", 1h04'48" e 1h06'33".

4. Sacrificar prazeres, obrigações, interesses particularidades e comodidades, quando escalados para qualquer serviço em favor da Revolução;
5. Ler e discutir as propostas que a Cine Cubano sinalizar e agir como tradutor para aqueles que não possuem esta habilidade. (Christofoleti, 2011: 68)

Estes preceitos, divulgados apenas dois anos após a Revolução Cubana, mostram muito nitidamente sua filiação ideológica e a especificidade do contexto e, ao analisar alguns trechos d’*O fundo do ar é vermelho*, percebemos que há sintonia com muitos dos princípios adotados por Chris Marker em sua produção militante.

O ensaio e a militância estão conjugadas durante todo o filme e, assim, há momentos em que uma ou outra aparecem com mais força, porém, nunca se ausentam na intenção que Marker coloca na montagem, nos comentários e nas escolhas formais que resultam no filme. Uma parece incidir sobre a outra para equilibrá-la: a montagem incide sobre a experiência de militância para repensá-la e renová-la. Ao mesmo tempo, a militância e o engajamento impedem que as reflexões da montagem se distanciem demais. Jacques Rancière (2013), para quem Marker é um “poeta do poema cinematográfico”, explica que esse poema cinematográfico é inseparável da história; e a história do cinema está estreitamente ligada à história moderna. Se por um lado há algo – uma evidência – intrínseco à imagem, para que ela se torne uma memória, de fato, seria preciso suscitar uma leitura, ou várias:

O pedagogo dialético Marker raramente deixou de salientar para nós a evidência apresentada pela imagem “em si” daquilo que nossa memória tende a esquecer, ou que nosso pensamento repugna em conceitualizar, ou, ao contrário, a insignificância ou a ambivalência da imagem isolada e a necessidade de explicitar suas possíveis leituras. (Rancière, 2013: 168)

Rancière nos lembra que o cinema é o símbolo de uma ideia de história atribuindo essa recuperação histórica a cineastas como Godard e Marker. O que Marker realiza, ao montar *O fundo do ar é vermelho*, portanto, é a manutenção de uma tensão entre os dois modos de montagem: de um lado, não se exime de indicar e enfrentar as contradições, os conflitos, choques e oposições que a história abriga, de outro, ele tensiona essa dialética, adiando sua síntese (Rancière, 2012). O argumento de Marker não busca explicar a história através das imagens, pelo contrário, busca um entendimento da história – que nunca é completo ou fechado – que é construído *com* as imagens.

Referências bibliográficas

- Bazin, A. (1958). Carta da Sibéria. Texto traduzido por Mário Alves Coutinho. Publicado pela primeira vez na revista *France-Observateur*.
- Christofoletti, P. (2011). *América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Fernandes, F. (1979). *Da guerrilha ao socialismo: a revolução cubana*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- Giraud, F. (2013). *Le fond de l'air est rouge de Chris Marker (1977) – Analyse et critique du film*. DVD Classik: Critique de film. Disponível em: www.dvdclassik.com/critique/le-fond-de-l-air-est-rouge-marker.
- Lindeperg, S. (2010). Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: Memories of the future*. Londres: Reaktion Books.
- Mondzain, M. (2013). *Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Perron, T. & Roudé, C. (2014). A propos de “Le fond de l'air est rouge” de 1973 à 2008. *Patrimoine: Chris Marker*. Disponível em: www.peripherie.asso.fr/patrimoine-chris-marker/propos-de-le-fond-de-l-air-est-rouge-de-1973-2008.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rancière, J. (2013). A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In J. Rancière, *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus.

Filmografia

- Cuba sí!* (1961), de Chris Marker.
- La bataille des dix millions* (1970), de Chris Marker.
- O fundo do ar é vermelho* (DVD, 2008), de Chris Marker.

On vous parle Du Chili: Ce que disait Allende (1973), de Miguel Littín e Chris Marker.

Sem Sol (1983), de Chris Marker.

Marker, Varda e a Revolução Cubana: associações surrealistas, o trabalho com clichês e o exotismo

Luiza Alvim*

Resumo: Os cineastas europeus Chris Marker e Agnès Varda, convidados pelo ICAIC, realizaram os documentários *Cuba si* (1961-1963) e *Salut, les cubains!* (1963), nos quais observamos associações surrealistas no comentário *over* e nas relações deste e outros sons com as imagens, com amplo uso de ironia no trabalho com os clichês. No entanto, discutimos até que ponto esses filmes não acabariam resvalando em exotismo, especialmente quanto à presença da música e da dança.

Palavras-chave: Revolução cubana; Chris Marker; Agnès Varda; surrealismo; exotismo; música.

Resumen: Los cineastas europeos Chris Marker y Agnès Varda realizaron, invitados por el ICAIC, los documentales *Cuba si* (1961-1963) y *Salut, les cubains!* (1963), en los cuales observamos asociaciones surrealistas tanto en el comentario en *over* como en las relaciones de este y otros sonidos con las imágenes, con un amplio uso de la ironía en el trabajo con los clichés. Sin embargo, discutimos hasta qué punto estas películas no habrán acabado por resbalar al final en el exotismo, especialmente en lo tocante a la presencia de la música y la danza.

Palabras clave: Revolución Cubana; Chris Marker; Agnès Varda; surrealismo; exotismo; música.

Abstract: The European directors Chris Marker and Agnès Varda, who were invited by ICAIC to direct the documentaries *Cuba si* (1961-1963) and *Salut, les cubains!* (1963), in which we observe surrealist associations in the voice over as well as between voice over and other sounds and images, and a large utilization of irony dealing with stereotypes. However, I discuss to what extent those films would not drift into exoticism, especially if we consider the presence of music and dance in them.

Keywords: Cuban Revolution; Chris Marker; Agnès Varda; surrealism; exoticism; music.

Résumé : Les metteurs en scène européens Chris Marker et Agnès Varda, invités par le ICAIC, ont fait les documentaires *Cuba si* (1961-1963) et *Salut, les cubains!* (1963), dans lesquels on observe des associations surréalistes dans le commentaire et dans les rapports de celui-là et d'autres sons avec les images, avec un grand emploi de l'ironie dans le travail avec les stéréotypes. Cependant, on s'interroge pour savoir jusqu'à quel point ces films pourraient opérer un glissement vers l'exotisme, spécialement en raison de la présence de la musique et de la danse.

Mots-clés : Révolution Cubaine ; Chris Marker ; Agnès Varda ; surréalisme ; exotisme ; musique.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Música. 20021-290, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 03 de junho de 2019.

Logo após a Revolução Cubana, vários realizadores estrangeiros foram convidados a visitarem a ilha pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a documentarem os efeitos da Revolução. Entre os primeiros a chegarem esteve Chris Marker, que realizou *Cuba si* em 1961, porém o filme foi lançado só em 1963 por causa da censura francesa, que o acusou de ser pura propaganda política. Em 1963, quando *Cuba si* foi liberado pela censura, foi a vez de Agnès Varda produzir seu olhar sobre a situação de Cuba pós-revolucionária em *Salut, les cubains!* (1963), com muitas menções diretas e indiretas ao documentário de Marker. Este foi a causa de seu interesse maior em ir a Cuba e do próprio convite dos cubanos a ela¹ (relatado em entrevista a Ziembinska-Lewandowska, 2015).

Cuba si contém o comentário *over* característico dos filmes de Marker, mas tem também algumas sequências com som direto (Alter, 2006), renunciando o uso dele pelo diretor em *Le joli mai* (1963), além de material de arquivo fornecido pelo ICAIC, como o da sequência final da invasão da Baía dos Porcos (Marker já tinha regressado à França). Já *Salut, les cubains!* (1963), depois de um prólogo com imagens em movimento e som direto, é constituído pela montagem e trucagem de uma série de fotografias trazidas por Varda de Cuba,² além de material também fornecido pelo ICAIC, ao som de música, voz *over* e alguns outros sons incluídos.

Neste trabalho, vamos nos concentrar naquilo que esses filmes têm em comum com certa “escrita surrealista”³ que marca os primeiros filmes de Marker e Varda (embora tal estilo não se restrinja a esses primeiros filmes) e que foi importante para o trabalho com os clichês por meio da ironia, mas que, por

¹ “Marker havia dito a eles [aos cubanos] que eu era uma boa fotógrafa e eles conheciam o meu filme *Cleo das 5 às 7*. Marker me deu nomes e endereços. [...] Propuseram-me uma aventura cine-fotográfica. Era algo novo, era longe. Aceitei com satisfação.” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 7, tradução nossa, assim como o restante das citações em língua estrangeira).

² Vignaux (2015) relata que Varda trouxe 4000 fotografias, das quais organizou 1500 nas sequências do filme. O prólogo mostra justamente a abertura da exposição das fotografias utilizadas para o filme em Paris. Marker já havia realizado um filme apenas com imagens fixas em 1962, *La jétée*, mas Varda destacou que, à diferença do seu, era um filme de ficção (Ziembinska-Lewandowska, 2015).

³ O modo de escrita proposto pelo grupo Surrealista, liderado por André Breton, era a escrita automática, que buscava reproduzir a velocidade do pensamento na ausência do controle da razão (Breton, 1975). Embora membros do movimento surrealista dos anos 1920 tenham se interessado por outras artes, como a fotografia e o cinema, enveredado também por elas e aplicado o “método” surrealista, em sua origem, esse tipo de escrita se refere a obras literárias. Usamos “escrita surrealista” entre aspas não somente porque a estamos aplicando ao cinema sonoro (que estava em suas primeiras experiências de longas-metragens na época do movimento surrealista original, cujos membros realizaram filmes ainda na estética silenciosa), mas também porque vamos nos referir a procedimentos característicos de Marker e Varda que se aproximam do espírito surrealista, como as enumerações, associações entre elementos a princípio díspares, jogos de palavras etc.

outro lado, contribuiu para um grau de exotismo no olhar estrangeiro perante a ilha, seu povo, seus costumes e a nova ordem trazida pela Revolução.

Embora *Cuba si* já contenha elementos próprios do campo do documentário político e militante que estarão bem presentes nas obras de Marker a partir do fim dos anos 1960,⁴ tem semelhanças com filmes anteriores do diretor, bastante marcados pelas impressões de um viajante a um país distante, próximos ao gênero travelogue. De modo semelhante, Agnès Varda, depois de ter estreado com o longa-metragem de ficção *La Pointe Courte* (1954), fez alguns filmes de encomenda para o *Office du Tourisme* francês que também tinham características de travelogue. *Salut, les cubains!* recupera um pouco dessas experiências.

Pretendemos nos centrar, portanto, nesse olhar estrangeiro e europeu diante da ilha por parte de realizadores ainda jovens, relacionando-o com suas obras anteriores. Na análise dessa Cuba vista, encontrada e relatada por Marker e Varda, destacaremos os elementos sonoros do texto lido da voz *over* e a música, que se relacionam também com os aspectos da escrita surrealista, dos clichês e do exotismo.

Marker, Varda e a escrita surrealista

Chris Marker começou sua carreira artística com a escrita: publicou romances e trabalhou na editora Seuil. Foi lá que, entre 1954 e 1958, trabalhou especificamente na confecção de guias de viagem fora dos padrões, a coleção *Petite Planète*, com o objetivo, o “desejo de ver e mostrar o mundo de ângulos inesperados” (Lupton, 2005: 40), fazendo uma “nova aliança entre texto e imagem”, na qual a fotografia é complemento simbiótico e indispensável do texto. Vários de seus documentários, especialmente os da primeira fase de sua carreira, podem ser considerados travelogues, desde o primeiro filme, *Olympia 52*, realizado em Helsinkí, durante os Jogos Olímpicos de 1952, passando pelos documentários na China (*Dimanche à Pékin*, 1956), na Sibéria (*Carta da Sibéria*, 1958), em Israel (*Description d'un combat*, 1960), em Cuba (*Cuba sí*, 1961) e no Japão (*O mistério Koumiko*, 1965), além de *Se eu tivesse quatro dromedários* (1966), filme produzido com fotografias de vários lugares visitados.

Os comentários *over* do diretor, parte importante da banda sonora desses filmes e que foram publicados com o título *Commentaires*, tornam clara a sua relação com a arte literária e têm um estilo bem característico, com enumerações, jogos de palavras, associações curiosas etc, perceptível mesmo em filmes

⁴ Por exemplo, *À bientôt, j'espère* (1968), *Longe do Vietnã* (1968), toda a série *On vous parle de...* (1969-1973) e, de volta a Cuba, *La bataille des dix millions* (1970).

de outros diretores para quem escreveu ou colaborou⁵ (Lupton, 2005). Além das enumerações, o estilo de Marker contém frequentemente a ironia, numa “capacidade de fundir análise política séria com uma alegre digressão imaginativa” (Lupton, 2005: 31).

Por exemplo, junto a imagens sucessivas de pessoas pegando cachorrinhos à venda num mercado de rua, periquitos em gaiolas, bonecas e pessoas comuns com metralhadoras (possivelmente no mesmo mercado e de brinquedo), o comentário *over* do começo de *Cuba si* (na voz de Nicolas Yumatov, que também pode ser ouvida em *Se eu tivesse quatro dromedários*) enumera, sempre repetindo “que crescerão”. Marker se refere aos presentes dados às crianças no dia dos Reis Magos (8 de janeiro), dia, por sua vez, próximo do Dia de Ano Novo (1o de janeiro) e do aniversário da Revolução (2 de janeiro), sem deixar de resvalar o aspecto político ao ser mencionada tanto a Revolução quanto “os filhotes de metralhadoras”:

Preparávamos para festejar, na ordem: o 1o de janeiro, que é o 1o de janeiro, o 2 de janeiro, que é o aniversário da Revolução, e o dia de Reis, que é Natal – o verdadeiro Natal, o dia dos presentes, quando oferecemos às crianças filhotes de cachorros, que crescerão, filhotes de coelhos, que crescerão, periquitos batizados como peixes, ursos e bonecas, assim como filhotes de metralhadoras – que crescerão.⁶

Também Agnès Varda era próxima da escrita. Ela escrevia os comentários *over* e mesmo letras de canções, como no seu documentário *Opéra Mouffe* (1958) e no longa-metragem de ficção *Cleo das 5 às 7* (1962), cunhando o termo *cinécriture*. No entanto, como a própria diretora destaca, o termo vai muito além da escrita em si do roteiro fílmico ou de letras de canções, sendo o correspondente cinematográfico do que é chamado de “estilo” na escrita (*écriture*) e envolvendo a “decupagem, o movimento, os pontos-de-vista, o ritmo da filmagem e da montagem [...]” (Varda, 1994: 14). Deste modo, em sua *cinécriture*, a montagem de imagens e sons é realizada num processo continuado em que o comentário escrito e lido age no resultado final numa via de mão dupla

⁵ Nos exemplos citados por Lupton (2005) estão: o comentário do filme *La mer et les jours* (1958) de Raymond Vogel e Alain Kaminker, *Le siècle a soif* (1959), também de Vogel, o de *Django Reinhardt* (1959) de Paul Paviot, o de *Le mystère de l’atelier quinze* (1957) de Alain Resnais e mesmo a colaboração no texto de Jean Cayrol para *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955), filme que Marker co-dirigiu com Resnais (uma sequência em que nos parece muito clara a escrita de Marker é a enumeração dos diversos estilos das torres de vigilância dos campos de concentração).

⁶ “On se préparait à célébrer dans l’ordre: le 1er janvier, qui est le 1er janvier, le 2 janvier, qui est l’anniversaire de la Révolution, et le jour des Rois, qui est Noël – le vrai Noël, le jour des cadeaux, où l’on offre aux enfants des bébés-chiens, qui grandiront, des bébés-lapins, qui grandiront, des perruches baptisées poissons, des ours et des poupées, et aussi des bébés-mitraillettes – qui grandiront.”

com as imagens: “Imagens sugerem palavras, ou então, ao se rabiscar algumas linhas, entorta-se o sentido e é preciso mudar a montagem. É um jogo, [...] uma partida de ping-pong” (Varda, 1994: 16).

Depois do primeiro longa-metragem de ficção, *La Pointe Courte* (1954), Varda fez alguns documentários de encomenda, como *O saisons, châteaux* (1958), sobre os castelos do Vale do Loire, e *Du côté de la Côte* (1958), sobre a região litorânea da Côte d’Azur. Mesmo com o caráter “de encomenda”, Gorbman (2012: 54) percebe, já nesses filmes, que as ligações entre as sequências eram muitas vezes feitas por associações “acrobáticas”⁷ do comentário *over*, mostrando-se, aí, uma influência da livre associação surrealista, tal como acontece em Marker.

Peñuela Canizal (2009) observou que a principal subversão do movimento surrealista foi justamente o trabalho com a linguagem por ser ela uma estrutura básica constituinte do humano. Dessa forma, numa época em que o nazifascismo crescia (lembramos que o primeiro manifesto surrealista de Breton é de 1924), somente fazendo “combinatórias de signos cujas estruturas não respeitassem as normas de uma lógica” (Peñuela Canizal, 2009: 145), esta considerada como responsável pelo *status quo*, os escritores surrealistas poderiam “escavar as cristalizações, incrustadas nos processos de comunicação” e “resgatar significados cuja espontaneidade tinha sido soterrada” (Peñuela Canizal, 2009: 145). Daí, a aproximação de “coisas distantes, às vezes contraditórias” (Peñuela Canizal, 2009: 146) pela “escrita automática”.

Um exemplo dessa aproximação de coisas sem aparentes relações diretas ou mesmo contraditórias, mas com alguma semelhança,⁸ são as imagens do filme *Robin Hood* de Allan Dwan (1922)⁹ em *Cuba si* no momento em que imagens de arquivo de Fidel Castro na Sierra Maestra o mostram comendo carne. O rei do filme americano come de maneira semelhante, o que torna a aproximação engraçada, enquanto o comentário *over* diz que Fidel foi visto pelos Estados Unidos, de forma mitificada, como um “Robin Hood”, mas é um Robin Hood que leu Marx.¹⁰

⁷ Este é o termo usado por Gorbman (2012) referindo-se a *Du côté de la Côte* de Varda e pensando principalmente no momento da montagem do filme, que se dá de uma maneira que lembra o processo surrealista de livre associação. Uma só palavra pode levar a toda uma sequência, uma placa com dizeres leva a uma série de imagens que se aproximam muitas vezes só pela sonoridade evocada ou porque a mesma palavra é um nome de lugar geográfico. No caso desse filme, Gorbman (2012) observa que a inscrição “BB” encontrada numa folha de cacto de um jardim da Côte d’Azur leva a imagens de arquivo de Brigitte Bardot passeando numa cidade da região.

⁸ A aproximação de coisas aparentemente sem relação e o conhecimento por semelhança por meio da montagem foi estudado por Didi-Huberman (2003) a partir de Walter Benjamin e Aby Warburg.

⁹ Tal como informado por Carolina Amaral de Aguiar (2013) e conferido.

¹⁰ Pouco depois disso, há outro exemplo divertido e que se relaciona com a grande presença de animais nos filmes de Marker em geral: o sapo, “que será o crocodilo do pobre” (a referência

Assim, o contexto histórico que Peñuela Canizal (2009) descreveu para o Surrealismo nos anos 1920 – 1930 tem aproximações com o que acontecia no mundo pós-guerra dos anos 1950 – 1960, imerso na Guerra Fria, durante o qual Marker e Varda fizeram seus documentários. Com efeito, a característica de *globe-trotter* de Marker se dirigia a países normalmente com situações políticas dentro desse contexto, como a URSS, China e Cuba, ou ainda, resultantes da guerra, como a criação do estado de Israel¹¹. Portanto, além do estilo próprio dos dois diretores-escritores, há também um momento histórico com algumas semelhanças e observamos que, ao fazerem seus documentários em Cuba, tanto Marker quanto Varda tentavam desfazer clichês que a imprensa francesa e internacional destilava sobre a Revolução Cubana e, para isso, as associações surrealistas eram convenientes. A prova das dificuldades que tiveram foi que o documentário de Marker ficou censurado até 1963¹². Já no caso dos primeiros documentários de Varda, a escrita surrealista era uma maneira de ir contra a restrição do seu caráter de encomenda (veremos exemplos específicos encontrados em *Salut les cubains* nos próximos itens).

Exotismo ao olhar o Outro

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté.
Luxe, calme et volupté.
(Baudelaire, Invitation au voyage)*

Há uma curiosa conjunção entre o Surrealismo e a Etnografia. James Clifford (1998) situa justamente essas “duas atividades” (tal como o teórico as define) na França, entre as duas guerras mundiais, desenvolvendo-se em grande proximidade num ambiente modernista, marcado pelo questionamento das ordens estáveis de significado coletivo e do senso comum.

A valorização do fragmento, as coleções curiosas, as inesperadas justaposições, que provocariam “a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente” (Clifford, 1998: 133), próprias ao Surrealismo, teriam também, para o autor, uma dimensão etnográfica. “Ver a cultura e suas normas [...] como arranjos artificiais suscetíveis a

é ao uso do couro de crocodilo pelas elites; o crocodilo também aparece na sequência final do filme).

¹¹ Marker também reúne outros cineastas para a obra coletiva *Longe do Vietnã* (1968). Para Dreyer (2007), esse filme assim como o interesse do diretor por Cuba e Israel faz parte de um conjunto de filmes sobre “lutas estrangeiras”, “a revolução dos outros”.

¹² Lupton (2005) afirmou, a partir de diversos observadores da época, que a França censurou o filme temendo suas influências sobre a guerra na Argélia. Tendo o país conseguido sua independência em 1962, o filme de Marker pode ser liberado em 1963.

uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis é crucial para uma atitude etnográfica” (Clifford, 1998: 135).

Diferentemente do exotismo do século XIX, o contexto do entre-guerras pedia uma etnografia mais relativista, semelhantemente à atitude dos artistas surrealistas de considerarem as “alternativas exóticas” como possibilidades de justaposição, de vivenciarem a cultura de maneira irônica e de fazerem o familiar tornar-se estranho (Clifford, 1998).

Apesar disso, Albuquerque (2014) destaca uma frase de um dos participantes da Missão Dakar-Djoubouti (evocada por Clifford) de 1930-1933, Michel Leiris, que afirmava precisar olhar para as fotos tiradas na África para se imaginar ter estado em algo que pareça a África. A imagem do “exótico” continuava a rondar o imaginário europeu e chegava por meio da reprodução dessa realidade na fotografia, mesmo no caso daqueles que tiveram a oportunidade de irem ao encontro do outro.

O viajante quer encontrar o real exótico, nem que para isso esse exótico tenha de ser imposto, recortado do campo para se colocar como fragmento de um quadro, de um campo de visão produzido e construído de forma a representar o desejo e a demanda pelo exótico. Portanto, o sentido de sua frase é bastante claro, as imagens da África que circulavam no imaginário europeu insistiam em um recorte imagético que procurava purificar a África do contato com o ocidente, procuravam assim exotizar o continente a fim de serem eficazes e legítimas aos olhos *viciados* dos europeus. (Albuquerque, 2014: 106, grifos originais).

Acreditamos que a citação é oportuna, já que o nosso objeto de estudo são filmes de cineastas europeus e, no caso específico do filme de Agnès Varda, *Salut, les cubains!*, foi feito a partir de fotografias. Apesar de todas as melhores intenções e de sua admiração declarada por Cuba e pelos cubanos e mesmo tendo consciência da impossibilidade de captar a totalidade da vida de um país, seria possível a Varda desvencilhar-se do seu olhar europeu permeado pelos fantasmas do exotismo ao colher esses instantâneos? E quanto a Marker?¹³

Todorov (1989) define o exotismo como uma preferência deliberada pelo Outro em relação ao Mesmo, o que leva a um mau conhecimento desse Outro, pois ele não é visto como realmente é, mas sim como a projeção de um ideal.

¹³ Para Dreyer (2007), a pergunta sobre se “seria possível escapar aos clichês” serve de mote e desafio a esses filmes de Varda e Marker, embora, para ele, o que os cineastas efetivamente fizeram foi um “exercício de autor”. Sobre o exotismo no cinema, Stam e Shohat (2006) relacionam a necessidade de imagens concretas nas artes miméticas a um verdadeiro “fardo da representação”. Embora o “realismo” seja uma construção e não tenhamos acesso direto ao “real”, o discurso artístico, ainda mais quando construído dentro dos códigos da verossimilhança nos filmes de ficção, assim como no documentário, traz à tona referências à vida social e ao modo de considerá-la.

Ocorre, muitas vezes, uma ficcionalização do Outro (Baudrillard e Guillaume, 1994). Para Todorov (1989), o exotismo pode mascarar um “utopismo”, ou seja, o local retratado é um futuro almejado, tal como o socialismo tropical cubano visto pelos cineastas europeus.

Não queremos dizer com essas observações que não seja válido o olhar estrangeiro sobre a história e a vida do Outro.¹⁴ Caso assim fosse, também nada poderíamos dizer do olhar europeu sobre Cuba enquanto brasileiros. Ademais, ao mesmo tempo em que é preciso ter consciência da influência das origens sócio-culturais ao se considerar o olhar sobre o Outro, o olhar estrangeiro pode trazer elementos importantes para além de suas intenções por vezes até ingênuas. Um exemplo é a análise de Bamba (2009) da polêmica dos cineastas pós-coloniais africanos em relação aos filmes do antropólogo francês Jean Rouch (curiosamente, bastante influenciado pelo Surrealismo) na África. Bamba (2009) mostra um mal-estar particularmente em cineastas da primeira geração, como Ousmane Sembène, para quem os filmes de Rouch congelavam uma realidade e não davam conta de sua evolução, com uma visão muitas vezes folclórica da vida africana.

Bamba (2009: 100) chega à conclusão que, ao seu modo e com todas as suas ambiguidades e contradições, com o caráter inovador técnico e estético de seus documentários, Rouch acaba conferindo “um protagonismo ativo do ser africano”, devolvendo-lhes “uma certa expressão de subjetividade”, contrariamente ao que acontecia nos filmes coloniais. Além disso, atinge em seus filmes um pan-africanismo, bastante desejado nos anos 1960 e muitas vezes não obtido pelos próprios cineastas do continente.

Por sua vez, Albuquerque (2014) considera que as críticas feitas ao filme etnográfico não se aplicariam a Chris Marker especialmente por conta de seu longa-metragem *Sans soleil* (1983).¹⁵ Observamos também que, no início de *Cuba si*, Marker chama a atenção para um aspecto bem inusitado (e talvez

¹⁴ É curiosa a observação de Victor Segalen, do início do século XX, em seu *Essai sur l'exotisme*, em que ele associa a atitude de exotismo a pessoas com o “individualismo” bastante desenvolvido, num sentido positivo, apesar da percepção de uma inexorável “incompreensão eterna”, uma verdadeira “confissão de impenetrabilidade” (Segalen, 1978: 25), havendo um exotismo essencial entre sujeito e objeto: “O exotismo não é o estado caleidoscópico do turista ou do espectador medíocre, mas a reação viva e curiosa no choque de uma individualidade forte contra uma objetividade que ela percebe e cuja diferença degusta.” (Segalen, 1978: 25). Mesmo Todorov (1989) sugere uma terceira via de universalismo, em que à diferença dos universalismos de origem etnocêntrica e cientificista, haja um horizonte universal de entendimento quando se fala com o Outro.

¹⁵ Albuquerque (2014) considera *As estátuas também morrem*, que Marker realizou com Alain Resnais em 1953, como um filme pós-colonial, embora haja muitas críticas distintas quanto a isso, inclusive, destacando justamente o contrário. A respeito de *Sans soleil*, Albuquerque (2014: 115) observa que, nesse filme, “o autor efetua inúmeros deslocamentos na linguagem (Derrida) a fim de provocar o olhar a não instaurar sínteses (syntaxes) homogeneizantes/hegemônicas”, além de que a “estrutura não-linear do filme desloca a atenção do exótico para familiarizar o espectador e cria uma solidariedade intersubjetiva”.

inimaginável para um espectador comum) da vida cubana: a importância do dia de Reis na cultura local, durante o qual um representante dos Reis Magos, barbudo também, como observa Aguiar (2013), recebe os pedidos de presentes de crianças por telefone. Num tipo de associação livre própria do Surrealismo, os três Reis Magos vão ser listados a seguir pelo comentário *over* como Fidel Castro, Che Guevara e Juan Almeida, e, suas oferendas a Jesus Cristo, como os três presentes da Revolução: industrialização, reforma agrária e alfabetização, cada um deles introduzido por um plano próximo dessas palavras escritas em cartazes mostrados por Che, Fidel e Almeida dentro de um grande painel pintado, seguido por imagens ilustrativas (partes de fábricas, camponeses reunidos demonstrando sua satisfação com seus chapéus para cima e diversos cartazes fazendo referência à campanha de alfabetização em 1961).

Mais adiante, Marker brinca com os versos de Baudelaire, que resvalam exotismo e que nos serviram de epígrafe, ao falar dos jardins das mansões das elites cubanas na época de Batista, enquanto vemos imagens de uma estátua neoclássica de uma mulher nua num desses jardins: “Tudo ali era luxo, calma, por vezes volúpia” (“*Tout y était luxe, calme, parfois volupté.*”).

Porém, acreditamos que alguns aspectos de *Cuba si*, apesar de toda a denúncia dos clichês, acabam por vezes confundindo com eles, tal como observou Dreyer (2007) também em relação a *Salut les Cubains*.

Marker, Varda e o trabalho com os clichês

Segundo Breschand (2004: 17), Varda estava entre os cineastas que fundavam seu olhar “na exploração das aparências, aliando à dúvida generalizada uma arte do verbo cuja marca frequentemente é o gracejo”, algo que podemos associar também à ironia muito presente nos comentários *over* de Chris Marker.

Para Dreyer (2007), tanto *Cuba si* quanto *Salut, les cubains!* são exemplos de um “cinema engajado crítico”, ou seja, atuam tanto dentro da retórica do cinema militante comum, destinada a convencer o seu destinatário, como fazem a crítica dessa retórica por meio de sua própria retórica, que lança mão da ironia – embora Varda discorde, em entrevista, que seu filme contenha ironia: “[...] distância, sim, mas não ironia. Acho que sou observadora e gosto de sorrir de coisas que existem em situações às vezes as mais difíceis e trágicas. [...] Acho que o filme é sorridente, mas de modo algum irônico” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 10).

De toda maneira, seja com ironia ou por meio de uma “observação sorridente”, como observa Dreyer (2007: 10), diante da mídia ocidental, que só salientava os aspectos negativos de Cuba na época, Marker e Varda convocam estrategicamente esse discurso maldoso, assim como a “retórica revolucionária

que peca por excesso de lirismo”, propondo, no lugar de ambos “uma representação ‘autêntica’ de Cuba”, com “uma retórica da ironia e da sinceridade” (Dreyer, 2007: 10). A marca da subjetividade é também comum nos documentários de Varda e Marker, que, por isso mesmo, são considerados por muitos autores como parte da categoria “filme ensaio”.¹⁶

Assim, Dreyer destaca a ironia como uma figura retórica fundamental para escancarar as falsas aparências, sendo, ao mesmo tempo, “uma figura do *ethos* (suscitar a simpatia) e do *pathos* (colocar os que riem do seu lado), assim como uma figura do *logos* (esvaziar um argumento adverso, ressaltando o que há nele de ridículo)” (Dreyer, 2007: 11). Um exemplo está em *Cuba si* quando a voz *over* afirma, numa retomada do clichê bastante difundido do mito do socialismo tropical: “Assim era a vida em Cuba em 1961: metralhadores sobre os telhados e conga¹⁷ na rua”.¹⁸ Tal clichê já havia na verdade, sido desmistificado anteriormente, apelando-se à razão: “Trabalho para todos, terra para os que a cultivam, moradias para os que as habitam – o que há de mais evidente? A Revolução é fazer justamente com que o que é evidente se torne verdadeiro”.¹⁹

O problema, para Dreyer (2007), é que a crítica da retórica pelo próprio dispositivo do filme tenderia a imunizar a obra contra críticas e a torná-la, em si mesma, um “reflexo retórico estereotipado”. A própria crítica da retórica é retórica. O autor considera que a hesitação de Agnès Varda exposta no início de *Salut, les cubains!* constituiria uma consciência da impossibilidade de representar a realidade cubana (algo que Marker também afirmou, por exemplo, no comentário *over* de *Carta da Sibéria*, ao final da sua famosa sequência das mesmas imagens com quatro bandas sonoras distintas) e de escapar dos clichês.

Nesse sentido, Dreyer (2007) considera que a grande quantidade de clichês introduzidos por Varda no início da série de fotos após o prólogo com imagens em movimento – os barbudos, os charutos etc –, sendo o espectador já avisado sobre esse fato pela voz *over* (“Para expressar ideias preconcebidas²⁰ [...]”), demonstra uma prudência da diretora, com uma hesitação entre a crítica do clichê e a adesão a ele. A nosso ver, o problema é que a linha que separa os dois posicionamentos nem sempre é clara, muito menos para um espectador

¹⁶ Sobre essa categoria, houve todo um dossiê no número 24 da revista *Doc-Online*.

¹⁷ A conga é um gênero musical e de dança que nasceu em Cuba.

¹⁸ “*Telle était la vie à Cuba en 1961: mitraillettes sur les toits et conga dans la rue*”. Tal frase vem logo depois da sequência que descreveremos ao final deste item e que foi criticada por Mardore (1964).

¹⁹ “*Du travail pour tous, la terre à ceux qui la cultivent, les logements à ceux qui les habitent – quoi de plus évident? La Révolution, c’est faire justement que ce qui est évident devienne vrai*”.

²⁰ “*Pour exprimer des idées reçues*”, no original.

européu que precisa decifrar todo o caráter irônico do discurso e ter uma série de referências culturais que lhe permitam dar conta de sua complexidade.

O comentário *over* no filme de Varda foi dividido entre o ator Michel Piccoli e a própria diretora, num dueto masculino – feminino. De modo interessante, no início do filme, é a voz de Piccoli que enumera os clichês para serem desfeitos, logo depois, com enumerações e jogos de palavras próprios das associações surrealistas, pela voz de Varda, como se ela estivesse confirmando ou não as ideias preconcebidas após a sua visita à ilha. Assim, no tocante às “barbas” evocadas por Piccoli, Varda observa em seu comentário, junto com três fotos de “representantes” para cada tipo de barba, terminando em imagens de crianças comendo algodão doce: “Sim, há barbas. Cortadas à moda rebelde, à moda dos artistas ou à moda de funcionários públicos. Mas a barba mais comum em Cuba é o algodão doce”²¹ (em português, perde-se o jogo de palavras com *barbe-à-papa* do original em francês). Note-se, aí, o procedimento de enumeração.

Chama-nos a atenção, tanto no documentário de Varda quanto no de Marker, a presença das mulheres, especialmente de mulatas e negras. Estariam ali como parte da ironia? Ou não seria esse um momento em que tanto o europeu branco Marker quanto a europeia branca Varda aderiram ao clichê da mulata cubana sensual,²² mesmo que na forma de elogio? É claro que nos fazemos essas perguntas no momento contemporâneo dos anos 2010. Em entrevista de 2015, Agnès Varda enfatizou que seu documentário deveria ser visto à luz daquele ano de 1963 (ela mesma o considerava datado tanto para ela quanto para os cubanos),²³ como pertencente àquela época (Ziembinska-Lewandowska, 2015), e, lembremos mais uma vez, um dos objetivos principais tanto de Varda quanto de Marker ao realizarem esses filmes era permitir outra voz e outro olhar para além daqueles da mídia oficial francesa da época, que tratava a Revolução Cubana de maneira bastante demonizada.

²¹ “*Oui, il y a des barbes. Taillées à la rebelle, taillées à l’artiste ou taillée à l fonctionnaire. Mais la barbe plus courante à Cuba est la barbe-à-papa.*”

²² Tamara Kneese (2005) observa a associação da mulata cubana à sexualização de seu corpo em figuras de embalagens de açúcar e cigarro do século XIX, o que já levaria estrangeiros da época a perceberem-na como exótica. A autora analisa uma série de aspectos, como a comparação das graduações de cores da pele às diversas categorias de açúcar, sendo este quanto mais escuro, menos valioso. No caso do Brasil, também aconteceu a construção da associação da mulata à sexualidade, já presente em observações de Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, que transforma a negatividade da mestiça em positividade ao preço de sua redução ao corpo e à sexualidade (Mayer, 2005). Em Cuba, tal clichê foi bastante chamativo para o turismo americano anterior à Revolução e mesmo esta teve que lidar com o problema, tendo promovido a tentativa de tirar mulatas da prostituição (Kneese, 2005).

²³ Varda observou que os cubanos ficaram muito contentes e orgulhosos com seu filme, tendo ele sido bastante exibido na ilha na época (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 12).

Marker não se detém tanto sobre as mulheres quanto Varda, mas, ao falar das estudantes cubanas, o comentário *over* destaca os seus “três sabores: a Espanhola, a Negra e Mulata, bela como um eclipse”.²⁴ Por mais que seja uma relação brincalhona entre sabores de sorvete e raças, observamos que beleza é associada especificamente à mulata (pensemos no já evocado problema da mestiça, supostamente mais bela que as “raças puras”, e de sua redução ao corpo e ao sexo²⁵ – embora, no caso, seja uma estudante). As três raças, referindo-se à formação do povo cubano, também se relacionam com as três origens da música cubana que Varda vai examinar em seu documentário e que discutiremos mais adiante.

No caso de Varda, a diretora expõe, em entrevista, suas boas intenções, sua fascinação pelo corpo das mulheres cubanas, destacando a consciência corporal delas em detrimento do jeito coquete francês, embora acreditemos que esses momentos, no filme, não deixem de remeter ao clichê: “Em Cuba, foram as mulheres que me impressionaram muito, sua identidade corporal. Elas são belas, têm nádegas bonitas, colocam saias muito, muito justas. Isso não tem relação com o modo de ser coquete daqui, é o corpo inteiro que é assumido.” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 11).

É bem verdade que Agnès Varda mostra também as mulheres revolucionárias com suas boinas, “uma estudante que segura seu lápis na mão, tanto que ela é estudiosa”²⁶ (aqui, temos a repetição de palavras com o mesmo radical, “estudante” e “estudiosa”, que funciona de modo tanto poético – no sentido de uma escrita que não é uma prosa comum, em que se evita repetições – quanto gracioso) e a arquiteta Selma Diaz, tendo tido a companhia em suas viagens pela ilha de Sarita Gómez, assistente de Tomás Gutierrez Alea e também cineasta. Gómez acaba aparecendo numa sequência de dança, o cha-cha-cha ao final do filme.

Assim, outro aspecto em que se pende em direção à aderência ao clichê é a presença da dança nesses filmes. Não queremos dizer que a dança não seja importante na cultura cubana, mas é digno de nota como este é um aspecto onipresente em representações da cultura da ilha por estrangeiros.²⁷ O próprio

²⁴ “[...] *trois parfums: L’Espagnole, la Noire et la Mulâtresse, belle comme une eclipse*”.

²⁵ É a mesma questão a que já aludimos em nota anterior. Aqui, acrescentamos o estudo de Mariza Corrêa (1996), com as observações de que enquanto, no Brasil, o mulato foi considerado por um tempo como “homossexual”, a ele era permitido um “branqueamento”. Já a mulata permanecia como uma categoria em si, oposta tanto às figuras femininas (brancas e negras), quanto às figuras masculinas. Kneese (2005) também percebe essa diferenciação em Cuba entre a mulher negra, ligada à escravidão e ao trabalho, mãe-geradora de novos escravos e desprovida do pendor sexual, e a mulher mulata, sexualizada.

²⁶ Na citação completa no original: “*Et salut à cette étudiante qui garde son crayon à la main, tant elle est étudiante*”.

²⁷ *Buena Vista Social Club* (1999), do alemão Wim Wenders, é um exemplo mais recente, embora possamos considerá-lo pertencente ao gênero “documentário musical”. De certa maneira, como

título da entrevista feita por Ziembinska-Lewandowska (2015), “Socialismo e cha-cha-cha”, remete a esse aspecto, oriundo da própria fala de Varda: “Na energia geral, eu via socialismo e cha-cha-cha. Esse elemento dançante está no temperamento cubano.” (2015: 9).

Mesmo numa crítica que se põe a certa distância do filme de Varda, embora com simpatia pelo filme, Alain Vanier destaca o movimento como a essência de toda a revolução e que, “para um cubano, todo movimento se define, por sua vez, pela dança” (Vanier, 1964: não paginado).²⁸ O próprio Fidel Castro seria o “rei do ritmo, *indissociável* de Cuba” (Vanier, 1964: não paginado, grifo nosso).

Já numa crítica bastante cáustica sobre *Cuba si*, que tem o título “Conga no”, Michel Mardore (1964) reprova a falta de profundidade da análise de Marker, retrucando que no governo anterior de Fulgêncio Batista também se cantava e dançava nas ruas de Cuba, o que nada prova. Para Mardore (1964: 73), o filme insiste por demais em tais momentos e destaca a sequência em que uma banda militar começa a tocar no ritmo conga. No comentário, Marker a designa como um feliz acaso captado pela câmera, ao passo em que toda a sequência foi preparada, com a colaboração do melhor músico de conga de Havana. “Trata-se de verificar que os cubanos não têm gosto para o passo do ganso?”²⁹ (Mardore, 1964: 73).

Apesar do aspecto um tanto raivoso do texto de Mardore, a crítica aponta justamente um momento de dança, elemento que, como vimos, acaba destacado no filme de Marker e, mais ainda, no de Varda. Vamos, então, a seguir, detalhar um pouco mais a utilização da música em ambos os filmes.

Música, dança e clichê

A música em Cuba foi um dos pontos de partida para o documentário de Varda e serve mesmo como estruturação do filme em vários sentidos (narrativo, na montagem das fotos etc), o que justifica por si a grande quantidade de sequências de dança no documentário, embora Varda não tenha se limitado a esse aspecto da sociedade cubana, mostrando a colheita no campo, apresentando intelectuais cubanos, incluindo aspectos mais informativos sobre a Revolução Cubana e dando destaque a Fidel e a Raúl Castro (nesses aspectos mostrados,

veremos no item seguinte, *Salut, les cubains!* também poderia pertencer, em parte, a esse gênero.

²⁸ O título da crítica de Vanier, “*Les malheurs de Jacqueline*”, refere-se ao longa-metragem francês *Une fille à la derive* (com direção de Paula Delsol), antes do qual foi projetado o curta-metragem de Varda nas sessões em Paris, em 1964.

²⁹ “*S’agit-il de vérifier que les Cubains manquent de goût pour le pas de l’oie?*”. O passo de ganso é um passo especial de marcha utilizado em desfiles militares.

a diretora retoma vários temas do filme de Marker). Ela disse, na entrevista de 2015, que pretendia com o documentário entender as origens das diversas músicas que se ouvia na ilha (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 8), interessando-se pela maneira “como eles conseguiam fundir diversas origens – africana, haitiana e até mesmo danças francesas antigas”. (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 12). Assim, além das fotos, levou para a edição muitas gravações de diversos estilos de música cubana.

No filme, a narração relata as “três origens” de uma música com “mestiçagem bem sucedida”: espanhola, africana e francesa. Cada uma delas é aludida pela narração sucessivamente e é ilustrada com exemplos musicais e imagéticos, sendo esse aspecto informativo relevante nesses momentos, indo para além do trabalho com a linguagem já evocado nos itens anteriores. Conforme disse Varda, “[...] queria fazer um filme didático, musical e agradável de ver” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 9).

Varda apresenta, a aproximadamente 11min38s de filme, a primeira origem da música cubana: a espanhola. Vemos uma gravura de colonos espanhóis chegando às Américas, reforçada pelas informações da voz *over*, e ouvimos acordes de guitarra. É a primeira das guajiras ouvidas, estilo musical que nos é informado ter dado origem a outros, como o “*son*” e a “*guaracha*”. A origem camponesa da guajira (*guajiro* é um sinônimo de camponês) leva a uma série de fotos e evocações da reforma agrária cubana e do programa de alfabetização dos camponeses empreendido.

A aproximadamente 18min20s, a voz *over* nos anuncia que é preciso falar da segunda origem dos ritmos cubanos, a africana, vinda com os escravos negros e seus ritmos de celebrações religiosas. Nesse momento do filme, vemos personagens negras nas fotos, as músicas se tornam predominantemente percussivas e o comentário *over* distingue entre várias seitas religiosas de matriz africana presentes em Cuba, além de nos informar que todos esses ritmos vão dar origem à rumba e à sua forma mais pura, o *guaguancó*. O gancho da música africana leva Varda a apresentar escritores importantes, como Nicolás Guillen, que “integrou os ritmos negros à poesia espanhola” (como nos diz o comentário), e pintores, como Wifredo Lam.

A foto de uma mulher de 102 anos a 22min05s serve para introduzir a terceira origem (reforçada no comentário *over*), a francesa, representada por contradanças e a “tumba francesa” trazidas por ex-escravos haitianos e que são tocadas em manifestações culturais com vestimentas, reis e rainhas, tendo, por sua vez, dado origem ao “*danzón*”, ritmo que ocupa também parte do final do filme.

Além dessa cartografia e genealogia dos ritmos cubanos, Varda inclui peças preexistentes no documentário, funcionando, aí, mais no sentido irônico das associações surrealistas. Assim, ouvimos, aos 4min54s, *Invitation à la valse* (“Convite à valsa”), peça do Romantismo alemão do século XIX de Carl Maria von Weber, em versão orquestrada por Berlioz. Há um jogo de palavras da música (o ritmo da valsa e o próprio título da peça) com o texto do comentário: “Eis aqui os jogadores da loteria e do convite à sorte e à dança” (“*Voici pour les joueurs de lotterie et d’invitation à la chance et à la danse*”), lembrando que o verbo *jouer* em francês significa tanto jogar quanto tocar ou brincar. A valsa também é uma referência à esposa do antigo ditador cubano, evocada a seguir no comentário como o destino dos lucros da loteria no regime pré-revolucionário, numa associação já convencional da valsa com o mundo das elites.

Há também, como música preexistente, um trecho muito pequeno da *Internacional Socialista* em versão com letra em espanhol, logo depois do discurso de Fidel Castro (traduzido pela voz *over*), na apresentação do presidente cubano na época, Osvaldo Dorticós, e fotos dele ao lado de Fidel.

A música foi efetivamente muito importante para a montagem do filme, que foi feita exaustivamente por Varda de modo a levar em conta tanto a música quanto as falas do comentário *over*: “[...] eu fazia o cálculo do número de imagens para cada foto. Seguia o ritmo da música.” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 12).

Sendo várias as sequências de dança, algumas foram “animadas”, dando a impressão, embora continuem como imagens fixas, de movimento. A mais citada é a que mostra Benny Moré, conhecido como “o rei do ritmo”, “dançando” num restaurante popular fora do horário do expediente, ao som da gravação de seu “som *montuno*” (tipo de ritmo derivado de cantos camponeses, como informado pela voz *over*). Também dão uma impressão maior de dança a já evocada sequência final em que Sarita Gómez e outros dançam o cha-cha-cha e uma sequência ao meio do filme, em que um realejo toca uma suposta rumba e as pessoas dançam ao redor.

Porém, para além das sequências propriamente de dança, outras foram claramente montadas ao ritmo da música, como a do corte da cana de açúcar no campo, em que os golpes dos facões assim como as trocas das várias outras fotografias dos camponeses seguem o ritmo da canção *Después de un año*, de Carlos Puebla. Conforme disse Varda: “Gostei muito de captar os movimentos do corte. Também fiz um retrato de alguns homens que se aproximam de nós segurando suas ‘machettes’” (Ziembinska-Lewandowska, 2015: 11).

Essa mesma canção havia sido utilizada por Marker a partir de 13min30s de filme, logo depois de apresentar Fidel Castro. Ouvimos, então, o seu refrão (também escutado no documentário de Varda): “E o povo depois de um ano repete/ Obrigado Fidel.” (“*Y el pueblo después de un año repite/ Gracias Fidel*”). Seguindo a canção, são mostrados vários desfiles militares e cívicos e, no último deles, os participantes realizam uma coreografia que foi também sincronizada ao ritmo da canção extradiagética de Puebla.

Diferentemente do filme de Varda e apesar da crítica de Mardore, *Cuba si* não tem na investigação das músicas e danças cubanas um aspecto central, embora utilize outra canção de Carlos Puebla (*Rompiendo las relaciones*) e o *Hino do Guerrilheiro* (música de Enrique González Mantici, que ouvimos durante imagens de um desfile), além da sequência da marcha transformada em conga evocada anteriormente. A maior parte da música que ouvimos em vários momentos durante o filme é de característica percussiva ou eletrônica atonal (não sabemos se foi música composta originalmente para o filme e por quem³⁰ ou se são peças preexistentes).

Apesar de não ter a música como aspecto central do documentário, Marker (1961: 155) observou que tentou transmitir com seu filme “o ritmo de uma Revolução”, tendo sido o seu texto publicado do comentário *over* de *Cuba si* dividido por andamentos e partes musicais, como “Abertura”, “Recitativo”, “Scherzo”, “Andante”, “Allegro”, “Ária”, “Coda” etc. O recitativo, por exemplo, refere-se à parte dos pedidos de presentes das crianças aos Reis Magos em som direto; as Árias servem principalmente para caracterizar as partes das falas de Fidel Castro em entrevistas, momentos de certa digressão, como as árias de ópera. Os andamentos também se relacionam com o clima geral de cada uma das partes do filme: por exemplo, no início do filme, um “Scherzo” (andamento rápido) designa a referência à Revolução e sua urgência, ao que se segue, em contraposição, um “Andante Grave” designando as referências a Havana e seus hotéis-cassino como uma cidade norte-americana.

Considerações finais

Tanto *Cuba si* quanto *Salut, les cubains!* revelam um olhar pleno de admiração de seus diretores europeus Chris Marker e Agnès Varda pela Revolução Cubana no momento de sua realização e consolidação. Tal fato foi apontado

³⁰ A música eletrônica em *Cuba si* tem semelhança com a que a artista chinesa residente na França, Lalan (pseudônimo de Xie Jing-Lan), compôs para o filme anterior de Marker, *Descrição de um combate* (1960), mas ela não foi creditada. Embora fizesse em seus travelogues um trabalho também de compilação de músicas locais (tal como acontece em *Cuba si*), Marker foi um entusiasta da música contemporânea, tendo trabalhado em seus primeiros filmes, com exceção de *Olimpia 52*, com o compositor Pierre Barbaud.

por críticos, como Mardore (1964), que destacou a pobreza do texto do comentário *over* de *Cuba si* em comparação com o de *Carta da Sibéria*. É bem verdade que o texto de *Cuba si* tem vários momentos puramente informativos, uma preocupação didática também presente em *Salut, les cubains!*, mas que era compreensível diante da intenção dos diretores de se contraporem às informações sobre Cuba na mídia hegemônica ocidental da época.

Mesmo assim, no comentário *over* e em sua relação com as imagens e os outros sons, há vários momentos de uma escrita plena de “associações surrealistas” em ambos os filmes, como foi aqui exemplificado. A ironia é uma estratégia que acaba funcionando como uma faca de dois gumes, pois nela se lida também com clichês e, muitas vezes, ela trai justamente a origem europeia dos realizadores e seu desejo de exotismo, como é o caso por vezes das menções às mulheres cubanas.

O momento da conga em *Cuba si* foi também criticado por Mardore (1964) e poderíamos estender a crítica do exotismo voltado para o elemento musical ao papel central da música e da dança cubana no filme de Varda. Vignaux (2015) defende a estratégia da realizadora, argumentando que tais elementos foram também centrais no primeiro longa-metragem completado logo após a Revolução, *Cuba baila*, de García Espinosa (1960). Para Vignaux (2015), fazer um documentário colocando corpos em movimento ao som de músicas populares seria, em 1960, uma representação eminentemente política.

Independentemente da justificativa política, engajada ou não, observamos que *Salut, les cubains!* tem também características próximas do gênero documentário musical, no sentido em que faz um mapeamento de músicas e gêneros musicais cubanos como temática, além de que Marker tinha na música uma inspiração, tal como vimos na utilização de andamentos musicais para demarcar o comentário publicado do filme (Marker, 1961).

Referências bibliográficas

- Aguiar, C. de (2013). A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, 26(51): 35-54. www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100003&lng=en&tlng=pt. Acesso: 15 mar. 2019.
- Albuquerque, M. (2014). Sobre ima[r]gens etnográficas. *Iluminuras*, 15(35): 102-125.
- Alter, N. (2006). *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press.
- Bamba, M. (2009). Jean Rouch: cineasta africanista?. *Devires*, 6(1): 92-107.

- Baudrillard, J. & Guillaume, M. (1994). *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes & Cie.
- Breschand, J. (2004). La voix là. In C. Ermakoff & P. Morissey (coord.), *Voix off: qui nous parle? (dossier)*. *Vertigo*, 26.
- Breton, A. (1975). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Clifford, J. (1998). Sobre o Surrealismo Etnográfico. In J. Gonçalves (org.), *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Corrêa, M. (1996). Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, (6-7): 35-50.
- Dreyer, S. (2007). Rhétorique de l'engagement critique: regards de cinéastes et écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970). *Sens Public*. www.sens-public.org/article.php?id_article=371. Acesso: 3 fev. 2019.
- Gorbman, C. (2012). Finding a voice: Varda's early travelogues. *SubStance*, 41(2).
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- Kneese, T. (2005). La mulata: Cuba's national symbol. *Annual Proceedings of the Association for the Study of Cuban Economy*, (15): 444 - 452.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion Books.
- Mardore, M. (1964). Conga no. *Cahiers du cinéma*, (152), février.
- Marker, C. (1961). *Commentaires*. Paris: Seuil.
- Mayer, A. (2010). A categoria "Mulata" e a negação de sua própria libertação como negra e como mulher. *Mosaico Social*, 5(5): 250-267.
- Peñuela Canizal, E. (2009). Surrealismo. In F. Mascarello (org.), *História do Cinema Mundial*. 5. ed. Papirus: Campinas.
- Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers (notes)*. Paris: Fata Morgana.
- Stam, R. & Shohat, E. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify.

Todorov, T. (1989). *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.

Vanier, A. (1964). Les malheurs de Jacqueline. *Les Lettres Françaises*, (27), août.

Varda, A. (1994). *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Vignaux, V. (2015). 'Salut les Cubains' d'Agnès Varda ou cinécriture et cinéma politique. In C. Chéroux & K. Ziembinska-Lewandowska (org.), *Varda/Cuba*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Ziembinska-Lewandowska, K. (2015). Socialisme et cha-cha-cha: Cuba 1963 vue par Agnès Varda. In C. Chéroux & K. Ziembinska-Lewandowska (org.), *Varda/Cuba*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Filmografia

À bientôt, j'espère (1968), de Chris Marker.

As estátuas também morrem (*Les statues meurent aussi*, 1953), de Chris Marker e Alain Resnais.

Buena Vista Social Club (1999), de Wim Wenders.

Cléo das 5 à 7 (1962), de Agnès Varda.

Cuba baila (1960), de García Espinosa.

Cuba sí! (1961-1963), de Chris Marker.

Description d'un combat (*Descrição de um combate*, 1960), de Chris Marker.

Dimanche à Peking (1956), de Chris Marker.

Django Reinhardt (1959) de Paul Paviot.

Du côté de la Côte (1958), de Agnès Varda.

La bataille des dix millions (*A batalha dos dez milhões*, 1970).

La Jetée (1962), de Chris Marker.

La mer et les jours (1958), de Raymond Vogel e Alain Kaminker.

La Pointe Courte (1954), de Agnès Varda.

Le joli Mai (1963), de Chris Marker.

Le mystère de l'atelier quinze (1957) de Alain Resnais.

Le siècle a soif (1959), de Raymond Vogel.

Lettre de Sibérie (Carta da Sibéria, 1958), de Chris Marker.

Loin du Vietnam (Longe do Vietnã, 1968), de Chris Marker e outros.

L'Opéra-mouffe (1958), de Agnès Varda.

Nuit et brouillard (Noite e neblina, 1955), de Alain Resnais e Chris Marker.

Olympia 52 (1952), de Chris Marker.

O mistério Koumiko (1965), de Chris Marker.

On vous parle de... (1969-1973, série com vários curtas-metragens), de Chris Marker.

O saisons, ô châteaux (1957), de Agnès Varda.

Robin Hood (1922), de Allan Dwan.

Salut, les cubains! (1963), de Agnès Varda.

Sans soleil (1983), de Chris Marker.

Si j'avais quatre dromadaires (Se eu tivesse quatro dromedários, 1966), de Chris Marker.

Saudações aos cubanos: a *mise-en-film* das fotografias de Agnès Varda

Francieli Rebelatto*

Resumo: Este ensaio se propõe a uma leitura do filme *Salut, les Cubains!* (1963) da cine-fotógrafa Agnès Varda que esteve em Cuba no ano de 1962 registrando o cotidiano do(a)s cubano(a)s pós-revolução, realizando, assim, um retrato sensível na perspectiva estética e política. Tratamos de pensar como as imagens fixas, na proposta de montagem de Varda, nos possibilitam entender a transterritorialidade entre fotografia e cinema.

Palavras-chave: Revolução cubana; Cuba; Agnès Varda; cinema e fotografia.

Resumen: Este ensayo se propone realizar una lectura de la película *Salut, les Cubains!* (1963), de la cinefotógrafa Agnès Varda. Varda estuvo en Cuba en el año de 1962, registrando la cotidianeidad de los cubanos posrevolucionarios y realizando, así, un retrato sensible en la perspectiva estética y política. Intentamos pensar cómo las imágenes fijas, en la propuesta de montaje de Varda, nos permiten entender la transterritorialidad entre fotografía y cine.

Palabras clave: Revolución cubana; Cuba; Agnès Varda; cine y fotografía.

Abstract: This essay proposes a reading of the film *Salut, les Cubains!* (1963) by cine-photographer Agnès Varda who was in Cuba in the year 1962 recording the daily life of the Cuban post-revolution, thus making a sensitive portrait in the aesthetic and political perspective. I try to think how still images, in Varda's proposal of montage, allow us to understand the transterritoriality between photography and cinema.

Keywords: Cuban Revolution; Cuba; Agnès Varda; film and photography.

Résumé : This essay proposes a reading of the film *Salut les Cubains* (1963) by cine-photographer Agnès Varda who was in Cuba in the year 1962 recording the daily life of the Cuban s post-revolution, thus making a sensitive portrait in the aesthetic and political perspective. We try to think how still images, in Varda's proposal of montage, allow us to understand the transterritoriality between photography and cinema.

Mots-clés : Révolution cubaine ; Cuba ; Agnès Varda ; film et photographie.

* Doutoranda. Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Universidade Federal Fluminense – UFF, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual. 85866-000, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: francieli.rebelatto@unila.edu.br

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 10 de maio de 2019.

Este ensaio já tinha sido finalizado quando recebemos a notícia da morte da cineasta, artista plástica e fotógrafa Agnès Varda. No dia 28 de março de 2019, a cineasta morreu em sua casa na França, junto à família e amigos, conforme comunicado oficial dado à imprensa. Não nos parece em vão que no Festival Internacional de Cinema de Berlim, em fevereiro deste ano, Varda apresentou como sua despedida fílmica a obra *Agnès Varda par Agnès Varda* (2019) na qual, “Sentada numa cadeira de diretor em frente às platéias teatrais, ela comenta cronologicamente a maioria das obras que compõem a sua vasta filmografia” (Gonçalo, 2019).¹

Nestes últimos dias de março acompanhamos várias matérias jornalísticas e críticas sobre seu trabalho para dar maior embasamento ao ensaio que segue, pois este nos parece ter um peso maior não só como análise ensaística de uma obra, neste caso, *Salut, les Cubains!* (1963), se não que também se trata de um documento que inicia uma trajetória de trabalhos que reivindicam a memória póstuma desta cineasta que rompeu com muitas fronteiras, especialmente quando, reconhecidamente é a única mulher a fazer parte do seletivo grupo de homens da Nouvelle Vague. Não menos importante, é o fato deste filme fazer parte do conjunto da vasta produção documental realizada em Cuba após Revolução de 1959, quando então, foi o criado Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC).

Nas recorrentes leituras, identificamos com maior precisão que o filme *Salut, les Cubains!*, traduzido como *Saudações aos Cubanos*, não é tão comumente mencionado em sua filmografia. É fato que, Varda tem uma vasta filmografia, sendo que na seleção de suas obras, os críticos e jornalistas privilegiam normalmente os filmes que não estão diretamente ligados ao dispositivo da fotografia fixa e sua relação com o documentário político. A não ser à exceção de *Ulysse* (1982) que é um dos filmes amplamente estudado, e que, justamente tensiona as fronteiras entre os gêneros documental e ficcional.

Considerando isso, entendemos que a análise do filme *Salut, les Cubains!* é estratégico neste momento, por que evoca um reconhecimento fundamental da trajetória da cine-fotógrafa² belga que contribuiu profundamente para pensar nas passagens entre a fotografia e o cinema. Bem como, nos permite

¹ Fragmento do texto ‘Em documentário autobiográfico recém lançado, Agnès Varda despede-se do cinema com humor e brilhantismo’ do professor de cinema da UNB e crítico, Pablo Gonçalo que esteve presente na exibição do último filme da diretora no Festival Internacional de Cinema de Berlim. Disponível em www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2019/03/29/noticias-cinema,243621/agnes-vara-despede-cinema-documentario-autobiografico-recem-lancado.shtml. Acessado em 29/03/2019.

² Apropriamo-nos do reconhecimento de Philippe Dubois (2012) aos cineastas que extrapolam a linguagem da imagem em movimento, mas que trazem em seus filmes a transterritorialidade de outros dispositivos, como por exemplo, a fotografia. Neste conjunto de cineastas, Dubois nomeia Agnès Varda, Chris Marker, Raymond Depardon, entre outros.

entender mais sobre a Revolução Cubana, este marco histórico tão importante para América Latina e para o mundo, e que, em 2019 completa sessenta anos de resistência frente ao mundo capitalista.

Agnès Varda tem uma vasta trajetória na fotografia. Já entre os anos de 1948 a 1960 foi fotógrafa oficial do Théâtre National Populaire. Mesmo depois, ingressando na carreira de cineasta, a fotografia persistiu como um elemento fundamental do seu projeto estético e político. Conforme menciona Tainah Negreiros (2016) alguns filmes da diretora tem a fotografia como elemento de enquadramento, mas também se trata de um objeto de cena como estratégia narrativa, entre eles, *L'une chante l'autre país* (1977) *Sans Toi Ni Loi* (1985); ou como elemento mobilizador do processo de criação, em *Ulysse* (1982), *Une minute pour une image* (1983), *Ydessa, les ours et etc* (2004) e ainda, *Les plages d'Agnès* (2008).

Em 1962, antes de se aprofundar no fazer cinematográfico e ainda sendo predominantemente fotógrafa, Agnès Varda foi convidada para viajar a Cuba e registrar o momento histórico na qual o(a)s cubano(a)s estavam extremamente entusiasmado(a)s com a Revolução. Importante mencionar, no entanto, que neste momento o(a)s cubano(a) estavam vivendo sob os resquícios da tensão da invasão da Baía dos Porcos por um grupo contra-revolucionário apoiado pela CIA, e também já enfrentavam o embargo econômico norte-americano.

A cine-fotógrafa viajou apenas com sua câmera fotográfica Leica, e em diversas entrevistas admite que realizou as imagens fixas pensando em posteriormente refilmar. Varda teve como referência o documentário *Cuba Sí* (1961) de Chris Marker, que desde o início da Revolução Cubana foi colaborador do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) como menciona a historiadora Carolina Amaral em seu artigo “Chris Marker e a América Latina: cinema militante e circulação de ideias políticas” (2013).

Para a pesquisadora, a motivação dos cineastas “correspondeu à política implementada por Alfredo Guevara no Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) de convidar a Cuba diversos cineastas estrangeiros para produzirem e colaborarem com a formação de jovens cubanos” (Amaral, 2013:01). Agnès Varda assume a referência do filme de Chris Marker na narração do filme, quando apresenta as fotografias de uma das personagens que aparece na obra *Cuba Sí*, a arquiteta e planejadora Selma Diaz (figura 1).



Figura 1

Salut, les Cubains! é um foto-filme na qual Varda monta um retrato sensível – estético e político –, encontrando e registrando i) distintos rostos/retratos de cidadão(ã)s cubano(a)s atenta às questões de gênero – destacando também o papel das mulheres na concretização do projeto revolucionário; ii) diferentes deslocamentos sobre o território da pequena ilha caribenha; iii) a diversidade da perspectiva do(a)s trabalhadores e as manifestações de ações políticas que caracterizam a implementação e fortalecimento do período revolucionário, especialmente, a reforma agrária, a alfabetização e as construções de casas.

Em entrevistas posteriores da viagem, a cineasta comentou o quanto lhe chamou atenção o entusiasmo, a coragem, o trabalho e as convicções políticas que estavam no seu ponto máximo para o(a)s cubano(a)s naqueles anos de início da Revolução Cubana. Por isso, a diretora sempre defendeu que o filme corresponde a um testemunho daquele momento ‘documentado e alegre’, em que a fotografia é o elemento mobilizador na qual todo processo de narração e de montagem estão ancorados.

***C'est l'occasion qui rend le documentariste:*³ Varda na ilha, compondo ilhas**

A aparição destas faces na multidão;
Pétalas num úmido, negro ramo
(*Em uma estação do metrô* de Ezra Pound)

Cuba é uma ilha no Mar do Caribe. Já no início do filme *Salut, les Cubains!* temos a reafirmação disso: uma ilha ‘em formato de charuto para homens; em forma de crocodilo para mulheres’.⁴ Também podemos considerar a fotografia como ilha do tempo, pois ao paralisar um recorte de espaço, ela isola e delimita diferentes temporalidades. Régis Durand (1995) ampliaria que “A obra de arte é uma ilha imaginária que flutua rodeada de realidade por todos os lados”.

³ “É a oportunidade que faz um documentarista”, tradução nossa.

⁴ Tradução nossa da narração do filme *Salut, les Cubains!* (1963).

Propomos ainda pensar na fotografia e em Cuba – este pedaço de terra delimitado –, como um *hai-cai*, ou seja, a criação poética japonesa que é expressa na síntese de três versos. Não à toa trazemos para o início deste intertítulo os versos de Erza Pound, o escritor americano que ao chegar a Paris em 1911, se encontra com um rosto bonito, outro mais e outro mais o que lhe inspirou a escrever “A aparição destas faces na multidão; Pétalas num úmido, negro ramo”.

Agnès Varda se movimenta de um continente a outro, e ao chegar a Cuba, realiza uma leitura cuidadosa destes rostos cubanos, fragmentando-os dentro de uma determinada temporalidade e de distintas ações: rostos que sorriem e que interpelam a presença da câmera, rostos/corpos que dançam e se movimentam na composição do quadro fotográfico. São rostos que permanecem atento(a)s aos longos discursos de Fidel Castro – o líder com asas de pedra –, segundo Varda.

Para o artista plástico Adolfo Montejo Navas (2017) “Tanto o poema como a fotografia são erigidos como tempos em suspensão, que pretende se inscrever no fôlego contínuo das coisas, mas de forma fragmentária”. Os tempos em suspensão de Agnès Varda, no entanto, nunca estão desligados da sua necessidade de ‘movimentar’, montar e criar uma narrativa que nos leva para dentro do cinema.

Ao considerarmos o trânsito das fotografias de Varda para a narrativa fílmica, dialogamos com Phillipe Dubois, especialmente no artigo “A imagem-memória ou a *Mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno” (2012), na qual o autor aponta para a necessidade de pensar a pesquisa em imagens cada vez mais transterritorialmente, “ou seja, no cruzamento de diversas formas de representações visuais” ampliando as possibilidades de leituras sobre as paisagens audiovisuais e teóricas. Sendo assim, não compreendendo mais a arte como um campo “*autônomo, isolado e autárquico*” (Dubois, 2012:01). Por isso interessa ao autor – e também a este ensaio –, as relações transversais entre o cinema e a fotografia.

Na mesma perspectiva aponta o trabalho da pesquisadora Glaura Cardoso Vale que em 2016 lançou o livro *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro* entendendo “uma abertura que a fotografia documental, ao ser convocada para a cena, permite ao narrar” (2016:18). Tanto Dubois, quanto Cardoso Vale partem de filmes documentais que tem em sua narrativa a presença da fotografia, desde o filme *Ulysse* da própria Agnès Varda, como filmes de Eduardo Coutinho, entre eles, *Moscou* (2009), *Cabra Mercado para morrer* (1984). Cardoso Vale menciona,

A fotografia é tomada, aqui, como um signo especial que guarda, em si, o efeito paradoxal de ser presença da ausência e ausência da presença, noção benjaminiana retomada por vários estudiosos da imagem. Ao trazer à luz tais fotografias, os filmes acabam por reinseri-las na linha do tempo. (Cardoso Vale, 2016:18).

Se por um lado a pesquisadora evoca a questão benjaminiana da relação de presença e ausência da fotografia, Dubois por outro, se pergunta como faz para a fotografia falar no e pelo filme? As duas perspectivas colaboram com o caminho possível de análise do filme *Salut, les Cubains!*, no entanto, ponderamos que a grande questão do filme de Varda é pensar como as fotografias falam no filme – ou até mesmo como elas dançam –, pensando que, diferentemente das outras obras aqui mencionadas, fotografia é o principal elemento de narração no texto fílmico de Varda.

Apesar de destacarmos a presença da fotografia enquanto dispositivo fundante da narrativa de Varda, não se pode deixar de apontar que *Salut, les Cubains!* está ancorado também em outros dispositivos, entre eles: a perspicaz montagem de Janine Verneau que dita o ritmo e a coerência das fotografias na narrativa; os comentários/narração de Michel Piccoli e de Agnès Varda propondo diferentes questões, apresentação de personagens e das ações políticas daquele momento histórico que nos leva a evidência das informações contidas nas fotografias documentais; e ainda, a música cubana - que em suas várias expressões-, atravessa o texto fílmico ampliando as possibilidades de ritmo de montagem e conectando as letras das músicas às ações políticas do processo revolucionário em Cuba.

Quanto à referência da montagem recorremos a Consuelo Lins e Adriano Cursino (2010) ao afirmarem que as imagens, sejam elas em movimento ou fotografia fixa, dizem muito pouco antes de serem montadas. Para os autores, somente na relação com os outros elementos “outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos” (2010:91) evidenciando marcas do tempo, é que, as imagens de arquivo convidam a memória a rearticular a noção de um presente.

O filme *Salut, les Cubains!* se trata de um álbum de fotografias de viagem, trabalhado a partir de animação na montagem e que compõe uma narrativa constituída basicamente de imagens fixas. É possível descrever esta obra considerando as ideias de Dubois sobre o filme *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker,

(...) filme de fotos, no sentido mais materialista do termo, assim é o dispositivo-imagem (...). Aparentemente bastante anti-cinematográfico, trata-se de um re-

lato de viagem cuja figura visual é a parada (na imagem), ou seja, o gesto de por à distância um objeto de memória' (Dubois, 2012:27).

A narração de Agnès Varda e os comentários do ator francês Michel Piccoli potencializam o conteúdo das imagens, mas também trazem à tona impressões de viagem, especialmente as sutilezas que mais chamaram atenção de Varda, como por exemplo, quando ela se refere às mulheres cubanas em suas mais distintas convivências e funções.

As fotografias de *Salut, les Cubains!* aparecem no filme sem estarem organizadas numa seqüência cronológica, ou respeitando a distribuição geográfica da ilha cubana. Reconhecemos diferentes personagens, em distintas temporalidades a partir da percepção da cine-fotógrafa que, na montagem e por meio da narração, trata de fazer conexões entre tantas realidades dentro do processo revolucionário. Glaura Cardoso Vale (2016) ressalta a necessidade de ordenação de uma estrutura mínima na narrativa do cinema,

O cinema exige a duração e o realizador ou a realizadora (...) determina o tempo de exposição dessas imagens. É preciso desmontar o álbum, ampliar o detalhe, para que o cineasta ou a cineasta possam dar a ver a sua real condição enquanto ser mortal perante uma obra que parecer maior do que eles mesmos, isto por que a obra contém o mundo (Cardoso Vale, 2016:23).

Agnès Varda, no entanto, não só desmonta seu álbum de fotografia da viagem, como também reordena as imagens sempre alinhavadas pelo ritmo da música cubana. É o caso do cha-cha-cha, o guagancó e/ou as músicas camponesas que resultam da mistura entre os ritmos africanos, espanhóis e franceses. Ao ampliar detalhes das fotografias, a cineasta revela as nuances do(a)s personagens, percorrendo assim, toda a imagem do jardineiro de Hemingway e os sapatos antigos do escritor. Ao mesmo tempo, percorre, repete e reforça detalhes da sinuosidade do corpo da mulher cubana em formato de S, está mulher 'simple e ousada', conforme descreve Varda.

Por isso, podemos dizer que o filme *Salut, les Cubains!* se sustenta cinematograficamente a partir da construção narrativa ancorada na busca constante de detalhes dentro de uma mesma imagem; da seqüencialidade das fotografias em uma mesma situação, e por fim, do diálogo entre música popular e ritmo de montagem. Reforçamos assim, a idéia de que "o cinema, e seu modo de narrativa, leva a linguagem a uma experiência sensível do mundo, ao mesmo tempo em que desenvolve ideias de modo que permitem apreender os registros complexos de temporalidade". (Baecque; Delage, 2008:14).

Socialismo-tropical cheio de cores: duração e passagens nas fotografias de Agnès Varda

Pensar a fotografia como uma passagem, ou seja, uma transposição irreduzível é fundamental para entendermos a eloquência do texto fílmico de Varda. As fotografias colocadas lado a lado, ou até mesmo sobrepostas no processo de montagem, extrapolam o gesto de corte da continuidade do real como denomina Dubois em *O ato fotográfico* (2012), e permite ao espectador ter na fotografia a dimensão da presença como sustenta Susan Sontag (2004). Neste sentido, a fotografia não só representa, mas também apresenta e se torna presença de determinadas frações de mundo.

É fato, no entanto, que a fotografia fragmenta a realidade, “deixa de fora a continuação do mundo” (Montejo Navas, 2017) para ter um tempo próprio dentro da ‘ilha’ recortada. Por isso, entendemos que as escolhas de Agnès Varda desde a execução das fotografias até a montagem, apontam para a necessidade da cineasta de dar continuidade às ações do mundo por meio da realização concreta de uma ampla gama de imagens das mesmas situações e personagens.

Essa questão pode ser facilmente observada na última seqüência do filme, quando temos o cha-cha-cha final coreografado por Sarita Gomez⁵ e outro(a)s cineastas (figura 2). Também nas contínuas fotografias dos trabalhadores cortadores de cana-de-açúcar. As seqüências de imagens revelam a preocupação da cineasta em conectar e dar movimento à suspensão do tempo que provoca a fotografia fixa. Nesta perspectiva da continuidade das ações, Varda enfatiza conexões e cria um mapa intuitivo da ilha cubana pós-revolução, que ela denomina como ‘socialismo-tropical cheio de cores’.

⁵ Sara Gómez, também conhecida como Sarita, foi uma importante diretora de cinema cubana. Em seus 31 anos de vida (1943 – 1974), Sarita foi também musicista, jornalista, assistente de direção. A diretora cubana entrou para a história como a primeira mulher a dirigir um filme em seu país – o documentário de curta-metragem *Fabrica de Tabaco*, de 1962. Além disso, foi também a primeira mulher a conseguir filmar um longa-metragem de ficção, em 1974. (Informações disponíveis no texto “Sara Gómez: o indivíduo e a dissolvença” <https://revistamoventes.com/2016/09/14/sara-gomez-o-individuo-e-a-dissolvenca/>. Acessado em 10/03/2019)



Figura 2

Mauricio Lissovsky (2012) em seu artigo “O Elo perdido da fotografia”, relendo Dubois (2012) fala da multiduração das imagens que duram como uma piscadela nestes filmes. A questão levantada pelo autor nos ajuda a problematizar que o tempo de exposição das fotografias tanto em um rosto, ou na ordenação de várias fotos deste mesmo rosto – seqüência do artista Benny Moré nas fotografias abaixo (figura 3) –, está implicado no antes e no depois, correspondendo a uma escolha da montagem, não assegurando ao espectador a decisão de demorar na fotografia para cotejá-la. Neste sentido, a montagem e a escolha do ordenamento das imagens potencializam, por ruptura ou aglutinação, as passagens que a fotografia proporciona para que o cinema se configure como o espaço privilegiado desta multiduração.



Figura 3

Lissovsky (2012) ainda propõe, que em cada fotografia existe um “trabalho da espera” que não pode ser reduzido ao ‘ter-estado-lá’ de Roland Barthes, mas evoca os pressupostos de Henri Bergson em que o trabalho de espera corresponde ao trabalho do devir, o trabalho da duração: “E, assim como o trabalho do sonho, um dobrar/ desdobrar que só pode encontrar seu fim quando brutalmente interrompido. O barulho do despertador. Um flash. Um clique.” (Lissovsky, 2012:5).

Diante disso, entendemos que os tempos de espera de cada clique de Varda, as passagens que suas inúmeras imagens contínuas proporcionam e a duração de cada seqüência temática, fazem com que *Salut, les Cubains!* seja um potente ensaio que reforça a idéia de Arthur Omar (1988) na qual a fotografia

não é só a arte de captar, mas corresponde à arte de soltar, sendo um constante desfazer-se. Cada fotografia inaugura um lugar, o lugar da mobilização do olhar do(a) realizador(a), também do espectador(a) desde uma outra experiência.

É preciso dizer, no entanto, que se as fotografias adquirem no interior de sua ‘ilha’ uma autonomia em relação à narrativa, quando elas são postas em contato no cinema como dispositivo fundante, possibilitam não só a representação, se não que também a transfiguração de dada realidade. Em *Salut, les Cubains!* existem intervalos e fissuras que possibilitam as nuances da narração de Agnès Varda, os comentários de Michel Picholli, mas especialmente, a mobilização do(a) espectador(a) da obra documental para a descoberta do mapa estético e político que vemos no filme.

Por fim, este exercício de leitura de *Salut, les Cubains!* nos permite intencionalmente o que Dubois (2012) propõe chamar de ‘enviesamento’, ou seja, pensar que “o melhor revelador da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela” (2012:2). Pois, pensar a fotografia a partir do cinema, ou vice-versa, possibilita ao pesquisador/analista de imagens se colocar na intersecção entre os dois meios que freqüentemente são apontados como antagônicos.

Agnès Varda é uma cine-fotógrafa que nos oferece imensas possibilidades de trânsito e passagens entre a fotografia fixa, a fotografia como dispositivo na narrativa e o cinema em si. As fotografias de Varda em *Salut, les Cubains!* se presentificam como instrumento de viagem no tempo e na memória da ilha cubana, reivindicando ser uma obra-documento que nos transpõe para dentro do ‘socialismo-tropical cheio de cores’ que em 1962 apresentava toda sua manifestação de entusiasmo, e por que não dizer, da composição de uma ilha de utopia em um mundo majoritariamente capitalista.

Referências bibliográficas

- Aguiar, C. (2013). Chris Marker e a América Latina: cinema militante e circulação de ideias políticas. *Cinèmas de Amèrique Latine*, (21). Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/77#ftn1>. Acessado em 10/02/2019.
- Baecque, A. & Delage, C. (dir.) (1998). *De l'histoire au cinema*. Bruxelles: Éditions Complexe.
- Benjamin, W. (1994). Pequena história da fotografia (1931) e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935). In *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.

- Cardoso Vale, G. (2016). *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro*. Belo Horizonte: Filme de Quintal e Relicário Edições.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico* (trad. M. Appenzeller). Campinas: Papi-rus.
- Dubois, P. (2012). A imagem-memória ou a mise-in-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, 1(1), julho. ECA-USP. Disponível em: www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/A-IMAGEM-MEMORIA31.pdf. Acessado em 08/06/2019.
- Lins, C. & Cursino, A. (2010). O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura, UCS*, 9(17), jan/jun. Caixas do Sul.
- Lisovsky, M. (2012). O Elo perdido da Fotografia. *Revista Laika*, 1(1), julho. ECA-USP. Disponível em: www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/O-ELO-PERDIDO-DA-FOTOGRAFIA1.pdf. Acessado em 08/0/2019.
- Montejo Navas, A. (2017). *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora.
- Negreiros, T. (2016). Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda. *Revista de la Asociacion Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual/Imagofagia*, (14). Disponível em <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1213/1025>. Acessado em 10/02/2019.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (trad. R. Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

- Agnès Varda par Agnès Varda* (2019), de Agnès Varda.
- Cabra Marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Cuba Sí* (1961), de Chris Marker.
- Les plages d'Agnès* (2008), de Agnès Varda.
- L'une chante l'autre pas* (1977), de Agnès Varda.
- Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho.

Salut, les Cubains! (1963), de Agnès Varda.

Sans Toi Ni Loi (1985), de Agnès Varda.

Si j'avais quatre dromadaires (1966), de Chris Marker.

Ydessa, les ours et e etc (2004), de Agnès Varda.

Ulysse (1982), de Agnès Varda.

Une minute pour une image (1983), de Agnès Varda.

OUTROS FOCOS SOBRE O CINEMA CUBANO

Otros enfoques sobre el cine Cubano

Other approaches on Cuban cinema

D'autres approches du cinéma cubain

¡Saludos, cubanos! Los afectos alegres como potencias de acción política

Milagros Villar*

Resumo: Em *Salut, les cubains!* (1963), de Agnès Varda, vemos a construção de um imaginário social e cultural de Cuba como uma utopia caribenha povoada pelo canto, a dança e a alegria. Através do conceito de afetividade de Espinoza, interessa neste artigo pensar como as representações de afetos alegres funcionam como potencializadores da ação no marco de projetos emancipadores ou de esquerda da década de 60.

Palavras-chave: cinema documental; afetos; Revolução Cubana; Agnès Varda.

Resumen: En *¡Saludos, cubanos!* (1963) de Agnès Varda vemos la construcción de un imaginario social y cultural de Cuba como una utopía caribeña poblada por el canto, el baile y la alegría. A través del concepto de afectividad de Espinoza, nos interesa pensar como las representaciones de afectos alegres funcionan como potenciadores de la acción en el marco de proyectos emancipadores o de izquierda de la década de los 60.

Palabras clave: cine documental; afectos; Revolución Cubana; Agnès Varda.

Abstract: In Agnès Varda's film *Salut, les cubains!* I find a social and cultural imaginary of Cuba as a Caribbean utopia full of singing, dancing and joy. Through the concept of affectivity in Spinoza's theory, I am interested in thinking about the representation of happy affects working as enhancers for political action in socialist and left-wing movements in the 60s.

Keywords: documentary film; affects; Cuban Revolution; Agnès Varda.

Résumé : Dans le film *Salut, les Cubains !* (1963) d'Agnès Varda, nous voyons la construction d'un imaginaire social et culturel cubain, en tant qu'utopie aux Caraïbes, habité par le chant, la danse et la joie. À travers du concept d'affectivité de Spinoza, on essaie de penser comment les représentations des affections gaies fonctionnent en tant que potentialisateurs de l'action dans le cadre de projets de libération ou d'aspirations de gauche des années 1960.

Mots-clés : cinéma documentaire ; affections ; Révolution Cubaine ; Agnès Varda.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino". C1420, Buenos Aires, Argentina.
E-mail: milagrosvioletavillar@gmail.com

Sumisión del artículo: 15 de marzo de 2019. Notificación de aceptación: 20 de mayo de 2019.

En las últimas semanas de 1962 Agnès Varda llegó a Cuba. En los últimos años se había convertido en uno de los países más visitados por los y las jóvenes militantes y artistas de izquierda de todo el mundo. Desde Francia habían llegado a la isla personajes como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, y cineastas como Chris Marker. Durante el tiempo que Varda estuvo ahí, la joven cineasta recorrió Cuba con su cámara Leica y fotografió su viaje, volvió con 4000 negativos, de los cuales reveló para el film 1500. Con las imágenes que tomó realizó una composición llamada *¡Saludos, Cubanos!* (1963), le dio un orden a esas fotografías, creó un relato a partir de ellas que se puede ver en la fluidez de las imágenes, en la narración en voz en off de Michel Piccoli y de Varda y en las músicas típicamente cubana, rumbas, mambos, cha cha chá y la conga (las músicas de las fiestas) que acompañan todo el documental. El relato de la cineasta es un gran homenaje a Cuba, a su pueblo y su revolución. Pasea por la historia reciente, vemos “el Granma”, el barco con el cual Fidel y sus compañeros llegaron a la isla desde México en 1956. Aparecen los héroes nacionales, el Che Guevara, Raúl Castro, Camilo Cienfuegos y Selma Diaz. Y las transformaciones que estos trajeron, la producción cooperativa de pollos, de vacas, las reformas agrarias y educativas. Les intelectuales, les artistas y el pueblo de Cuba que es construido a través de la superposición de las imágenes y retratos de aquellos que Agnès se cruzó. Y todo esto será acompañado por una afectividad alegre y festiva. Este homenaje es celebratorio. A cada personaje que presenta Varda los saluda de manera afectuosa y cómplice.

“Hice este homenaje, este film titulado: *¡Saludos, Cubanos!*” Estas son las primeras palabras de Agnès Varda en el documental. Voy a analizar cómo a partir de los elementos formales del film y su composición, la música, el baile, las representaciones de los personajes de Cuba, Varda construye un film colmado de afectos alegres, ligado al imaginario de Cuba tropical y exótica como paraíso para turistas y a la vez, como gran esperanza revolucionaria para la joven generación de izquierda. Me interesa pensar como estos afectos alegres pueden operar como potenciadores de la acción a partir de la conceptualización de la afectividad en Espinoza.

El crítico Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida* dice que el cine, a diferencia de la fotografía, no da lugar a la observación: “Ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos, sino al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de pensatividad; de ahí, para mí, el interés por el fotograma.” (Barthes, 2012: 94) Si bien se puede discutir su postura tan dicotómica, su reflexión nos sirve para analizar las propiedades fotográficas de este film. El film es una composición de imágenes fijas, su montaje le da una

forma y un relato, lo que esto produce es una lectura única y cerrada de esas imágenes. Al pasar del formato fijo a ser parte de un film, se niega un elemento sustancial de la fotografía que es el detenimiento del tiempo. Cuando observamos una fotografía el tiempo de la observación lo decidimos nosotros, podemos focalizar en los detalles, recorreremos la imagen todo lo que nuestro interés nos demande y las posibles lecturas, aperturas de sentidos, asociaciones y comparaciones se amplían. En el film esa posibilidad nos está negada y las asociaciones y los sentidos nos son impuestos por la composición, el montaje, la música y el relato.

Este cierre de los sentidos posibles de las imágenes marca la importancia que tiene la directora para este film, su impronta y su visión de mundo es más pregnante que nunca. Todas las decisiones estéticas del film van hacia el mismo lugar, busca la construcción de una Cuba revolucionaria de fiesta.

El montaje baila junto a los cuerpos cubanos y su ritmo varía junto al tono del film, esto se ve mejor en las secuencias en las que Varda hace a sus personajes bailar. En la escena final en la que aparece Sara Gómez junto a otras personas bailando en la calle, la secuencia de las imágenes si bien buscan reproducir el evento de danza no son una simple sucesión de fotografías, sino que hay repeticiones, vemos a los cuerpos moverse pero es una ilusión, como la fluidez propia de la filmación se hace imposible, vemos a las personas moverse en relación a los márgenes del encuadre y esto funciona con dinamismo porque las fotos cambian siguiendo el pulso del cha cha chá. Este recurso le permite hacer del film un alegre musical por momentos, ya que no sólo dice que es un pueblo de fiesta sino que lo construye poniendo las imágenes en movimiento.

Otro recurso importante que le permite la composición fotográfica es la del armado de relaciones, ya sea de oposición o similitud entre personas u objetos dispersos y quizás lejanos. Esto genera la sensación de unidad en la identidad cubana, genera una homogenización a partir de lo heterogéneo. Al presentar a las mujeres cubanas, realizará una secuencia de imágenes de mujeres, las hay blancas, negras, con curvas, sin curvas, viejas y jóvenes, trabajadoras del campo e intelectuales, milicianas y artistas, la voz de Varda las irá describiendo en sus especificidades, pero la composición lo que dice es que esa es la mujer cubana, todas ellas representan esa identidad de género y de nacionalidad. Aquí también se puede observar la mirada extranjera que trae Agnès, ya que su búsqueda de control sobre el sentido de las imágenes como el reflejo de un pueblo revolucionario y revolucionado, se pone en tensión con una mirada exotista de este pueblo tropical y caribeño, al hacer una exposición de la idiosincrasia cubana, los habanos, las barbas, la caña de azúcar, las curvas de

las mujeres, refuerza una mirada extranjera y estereotipada de Cuba, la mirada típica del turista que está de paseo (quienes como Varda van corriendo con sus pequeñas cámaras por toda la isla).

La mirada de Agnès está plagada de tensiones y contradicciones, si bien podemos encontrar esta mirada de distancia exótica, a su vez nos encontramos con una posición muy idealista y optimista del porvenir cubano. Para pensar los efectos posibles de esta afectividad alegre y optimista me interesa revisar el concepto de alegría de Espinoza o aquel que Deleuze, quien siempre condimenta un poco sus lecturas particulares de los autores, tiene sobre este. “Espinoza llamará “afecto” a lo que efectúa la potencia. El afecto se define exactamente así: “lo que en un momento dado llena mi potencia, efectúa mi potencia” (Deleuze, 2003: 51) Para Espinoza la afectividad está directamente ligada a la política, la forma en la cual el poder funciona para él es a través de la capacidad de afectar a otros de afectos. Las acciones están ligadas a las potencias, las potencias son potencias de actuar y estas se definen a través de los afectos.

Hay dos afectos de base en la teoría de Espinoza; la alegría y la tristeza. Ambas funcionan de formas muy diferentes, la alegría aumenta la potencia, es decir la potencia de actuar, mientras que la tristeza la disminuye. Para que esto funcione deben ponerse en juego, la potencia propia de un ser y la potencia de aquello que los afecta. De esta manera se producen cambios en la potencia. El poder según Espinoza funciona a través de afectarnos de afectos tristes, para así disminuir nuestra potencia de actuar. “Afectarnos de tristeza es la operación fundamental del poder, lo que implica evidentemente todo un juego de compensaciones” (Deleuze, 2005: 292) Es por esto, por ejemplo, que Espinoza coloca entre los afectos tristes a las condecoraciones, ya que compensan simbólicamente la pasividad. En cambio puede entenderse que el optimismo, que nos propone Agnès Varda, esté íntimamente ligado a la alegría como potencia de actuar:

As an artist, whatever that means, I deal with images, I deal with words, I deal with dreams, if I'm utopian, that's my way! I don't agree that you should be a pessimistic, or say that things are going badly. Let's fight, but let's dream, too. We need that!¹ (Georkanas, Rubinstein y Ebert, 1983: 221).

En *¡Saludos, Cubanos!* los cantos inundan las calles. La música, y el baile atraviesan el documental como manifestación principal de la cultura cubana,

¹ “Como artista, lo que sea que signifique, yo trato con imágenes, trato con palabras, trato con sueños, si soy utópica, esa es mi forma! Yo no concuerdo con que debas ser pesimista, o decir que las cosas están yendo mal. Hay que luchar, pero hay que soñar también. Necesitamos eso!” Traducción propia.

en los primeros minutos nos dice: “se empieza a saber que los cubanos hicieron su revolución con lirismo, que su avance es también un baile, la conga...”. Uno de los momentos más afectados del film es el baile de Benny Moré, un importante cantante cubano que como cuenta la voz en off estaría muerto antes de que el documental viera la luz. Bajo el ritmo de *son montuno*, que como dice Varda es un “ritmo derivado de las canciones campesinas”, las imágenes de Benny bailan. “Por fin, el rey. En la Habana le llaman el Rey del Ritmo o El Bárbaro” cuenta Piccoli. Las imágenes se repiten, van y vienen, el cuerpo de Benny va de adelante hacia atrás, luego hace un primer plano sobre su rostro congestionado por el canto pero que aún así sostiene una gran sonrisa.

La figura de Fidel Castro también aparece colmada de afectos, si bien hay numerosas imágenes de él en el film, los retratos que le sacó Agnès cuando se conocieron brevemente son en los que se más se detiene el tiempo. En estos el líder de la revolución está sentado en un banco de piedra, cuya respaldo tiene una forma asimétrica que se divide con su cuerpo, de las dos partes que se ven por detrás de él, Varda dirá que parecen alas: “El retrato que hice de Fidel me parece alegórico a más no poder: un militar de ojos dulces, sin armas y con alas de piedra.” (Blümlinger, 2011: 73). La película lo describe como un revolucionario sonriente quien “representa al pueblo y el pueblo lo representa a él”, que procura hacerse entender en sus discursos que pueden llegar a durar más de seis horas. “El es el hombre de Cuba como Gary Cooper era el hombre del oeste” dice Piccoli. Fidel se convierte así en la representación de la revolución, de los y las cubanas, y por tanto se lo presenta como un líder sonriente.

La exacerbación de los elementos festivos, risueños y alegres de la vida cubana, podemos pensar que son construidos con la intención de producir en el espectador la sensación de estar observando un paraíso en el cual todos son libres, todos bailan y cantan, todos tienen derechos e igualdad de oportunidades. Podemos aventurar que si Varda decide mostrarnos afectos alegres de Cuba es para aumentar la potencia de actuar de una Europa occidental adormecida.

Susan Sontag en sus ensayos compilados en *Sobre la Fotografía* se pregunta por el intento de los fotógrafos de estimular impulsos morales a través de las imágenes, en este caso podemos pensar en la búsqueda de promover la acción revolucionaria a través de los afectos alegres, y concluye que: “Aunque un acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina que constituye un acontecimiento. No puede haber pruebas, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que recibe nombre y se lo caracteriza. (...) Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por las fotografías es la existencia de una conciencia política relevante.” (Sontag, 2017: 28)

No pueden pensarse ¡Saludos, Cubanos!, por fuera de los discursos que rodeaban al acontecimiento llamado Revolución Cubana, entre estos me interesa en particular analizar el halo de esperanza que rodeaba a Cuba para los jóvenes de izquierda en el mundo y especialmente en Europa, quienes venían de procesar una fuerte decepción frente a las revelaciones del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética a comienzos de 1956 y al desenlace de la Revolución Húngara a finales del mismo año.² Estos hechos nos permiten pensar a la Revolución Cubana en 1959 como un parche frente al anhelo por la utopía perdida los últimos años. Para comprender los sentidos en las construcciones afectivas del film de Varda es fundamental aprehender el acontecimiento que está fotografiando.

El anhelo por la utopía perdida es lo que llamamos: nostalgia. En *El futuro de la nostalgia* de Svetlana Boym propone sobre su conceptualización de este afecto:

Yet the nostalgia explored here is not always for the ancient regime or fallen empire but also for the unrealized dreams of the past and visions of the future that became obsolete. (...) Unlike melancholia, which confines itself to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory. (Boym, 2001: 17).³

Por lo tanto la nostalgia es un anhelo al pasado, a un lugar o un tiempo que ya no existe (o que quizás nunca existió). En este caso es el anhelo de lo que el comunismo en la Unión Soviética podría haber sido. Y otro elemento importante es que la nostalgia no está sólo ligada a la experiencia individual, sino que está en relación a las experiencias y memorias colectivas, este elemento social del afecto es lo que nos permite pensar en el contexto afectivo que rodea estas narrativas en relación a Cuba. Si bien el relato se esfuerza por explicitar los elementos alegres y festivos, la pregunta sobre por qué estos afectos son tan pregnantes también puede responderse a través de la tensión con estos afectos tristes. La nostalgia es, en este contexto particular, compartida con toda una generación de jóvenes europeos de izquierda a la que Varda pertenece.

² El XX Congreso comenzó el proceso de desestalinización a partir de las revelaciones de las “purgas” y los llamados “crímenes de Stalin”. Por su parte en Hungría un movimiento revolucionario se alzó en contra el Gobierno de la República Popular de Hungría y las políticas de la URSS y fue violentamente aplastado por los tanques soviéticos. Este episodio consolidó el poder de la Unión Soviética en la Europa del Este, pero trajo el rechazo de gran parte de la izquierda de la Europa Occidental.

³ “Sin embargo la nostalgia explorada aquí (*en el libro*) no es siempre por el antiguo régimen o un imperio caído sino también por los sueños no realizados del pasado y visiones del futuro que se volvieron obsoletas. (...) A diferencia de la melancolía, que es contenida en los límites de la conciencia individual, la nostalgia es sobre la relación entre la biografía individual y la biografía de los grupos o naciones, entre la memoria personal y colectiva.” Traducción propia.

De hecho, en esos primeros años, Cuba se convierte en un faro de luz revolucionario para América Latina y para Europa. Los intelectuales llegaban a la isla de todas partes del mundo. A los franceses previamente mencionados podemos sumar a Joris Ivens, Roman Karmen, Mario Gallo, Armand Gatti, Kart Maetzing, Mijail Kalatozov y Theodor Christensen y son sólo algunos de los nombres.

Así, “En este contexto, la Revolución Cubana y todo el movimiento cultural que generó devino punto de referencia para comprender los años sesenta. Sus protagonistas se convirtieron en íconos de las manifestaciones juveniles del '68 francés y de buena parte de la izquierda occidental de esos años.” (Masin, 2013: 1) Una de las frases más famosas del Mayo Francés, de hecho, rezaba “Debajo de las baldosas hay arena de playa” haciendo referencia a Cuba.

Estos artistas era muy bienvenidos en Cuba, donde el cine ocupaba un lugar primordial como uno de los medios de masas más importantes para difundir el proyecto político y cultural de la revolución. Un año antes de la llegada de Agnès Varda, Chris Marker filmó *Cuba sí, yanquis no* (1961), de cuya experiencia ella se benefició al poder utilizar muchos de los contactos de Marker en la isla. En el film Varda menciona y muestra el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) que era dirigido en ese momento por Alfredo Guevara. Este instituto se dedicaba a la producción y distribución de películas cubanas casi monopolizando la producción cinematográfica. Varda junto a su amigo, Jacques Ledoux, el director de la Cinemateca Belga, fueron invitados por el instituto y algunos de sus cineastas fueron un importante nexo con la comunidad cubana. A través de este intercambio con figuras extranjeras el instituto conseguía prestigio internacional.

Podemos entonces incluir a Agnès Varda en una generación de artistas de izquierda que llegaban a Cuba y se encontraban con un rol privilegiado para contarle al mundo sobre este paraíso cubano que daba esperanzas a los movimientos emancipatorios en el mundo.

Volviendo a los afectos alegres, la referencia a la alegría revolucionaria la encontramos en distintos discursos y representaciones alrededor de Cuba y la revolución, muchos de estos se basan en la esperanza y en la felicidad. Los países tropicales ya relacionados a estos sentimientos por su ligazón a las vacaciones, el placer y los paisajes paradisíacos, en un doble juego entre el turismo publicitario y el compromiso político de izquierda de muchos intelectuales de la época, generan fácilmente la consolidación de un imaginario de la utopía cubana.

Por eso podemos encontrar este tipo de reflexiones u obras de muy diversos intelectuales de la época. Sartre en su viaje por Cuba en 1960 junto a

Simone de Beauvoir, escribe un diario en el que cuenta cómo era la isla en ese momento: "Ningún pueblo puede proponerse hoy un fin más urgente ni más digno de sus esfuerzos. Los cubanos deben triunfar o lo perderemos todo, hasta la esperanza". (Sartre, 1973: 139).

Julio Cortázar, por otro lado, en su cuento *Reunión* relata desde la perspectiva del Che Guevara el desembarco del Granma en Sierra Maestra y la persecución posterior por parte del ejército de Batista, en una noche mirando el cielo el Che piensa:

Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncós cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz. (Cortázar, 2007: 17).

La revolución como un encuentro luminoso y un allegro final, no es una incitación a la toma de armas sino a la llegada de una fiesta.

El uruguayo Mario Benedetti escribió un poema de homenaje a La Habana llamado *Habanera*:

Nada de eso es exceso de ron o de delirio,
quizá una borrachera de cielo y flamboyanes.
Lo cierto es que esta noche el carnaval arrolla
y hay mulatas en todos los puntos cardinales.

Es preciso ponernos brevemente de acuerdo
esta ciudad ignora y sabe lo que hace.
Cultiva el imposible y exporta los veranos
y hay mulatas en todos los puntos cardinales.

Aquí flota el orgullo como una garza invicta,
nadie se queda fuera y todo el mundo es alguien.
El sol identifica relajos y candores
y hay mulatas en todos los puntos cardinales. (Benedetti, 1986).

Nuevamente aparece el sol, la relación luminosa, lo cálido del verano, el ron que recuerda a la fiesta. No es sólo potestad de los artistas la producción de discursos de felicidad y alegría en relación a la revolución, incluso el verdadero Che Guevara (no la versión literaria de Cortázar) en sus discursos habla de la importancia de la alegría para llevar a cabo el proyecto del Hombre Nuevo:

Esta es la forma de educación que mejor cuadra a una juventud que se prepara para el comunismo: la forma de educación en la cual el trabajo pierde la categoría de obsesión que tiene en el mundo capitalista y pasa a ser un grato deber social, que se realiza con alegría, que se realiza al son de cánticos revolucionarios, en medio de la camaradería más fraternal, en medio de contactos humanos que vigorizan a unos y otros, y a todos elevan. (Guevara, 2016: 19).

Si entendemos a la alegría en términos Espinozianos entendemos, entonces, que este imaginario construido por y para Cuba tiene la intención de encender el fervor revolucionario de muchos otros, que tiene la pretensión de llamar a la acción a través de colmarnos de afectos alegres. Es decir aumentar la potencia de obrar en tiempos donde la revolución mundial iba quedando como un ensueño de marxistas rezagados y la nostalgia por la esperanza perdida en la URRSS colmaba los afectos de los jóvenes revolucionarios.

Ficha técnica de *¡Saludos, Cubanos!*:

Título original: *Salut les cubains*

Año: 1963

Duración: 30 min.

País: Francia

Dirección: Agnès Varda

Guion: Agnès Varda

Producción: Ciné – Tamaris

Directores de fotografía/imagen: Agnès Varda, Olaf C.S., J. Marques

Montadora: Janine Verneau

Participantes: Armand Gatti, Joris Ivens, Alain Resnais

Voces off: Michel Piccoli

Ingeniero de sonido: Jean-Paul Mugel

Narrador: Michel Piccoli

Formatos de producción: 35 mm

Tipo de color(es): Blanco y negro

Cuadro: 1,66

Formato sonido: Mono

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2012 [1980]). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Benedetti, M. (1986). *Habanera. Preguntas al azar*. Disponible en: www.poe-ticus.com/mario-benedetti/habanera?locale=es.

Blümlinger, C. (2011). Agnès Varda: de la fotografía al cine y viceversa. *L'Atalante* (en línea) N. 12 Julio- noviembre 2011. Disponible en: www.r

evistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=issue&op=view&path%5B%5D=7&path%5B%5D=showToc

- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Castillo, L. & Chavez, R. (2015) . ¡Saludos, Agnès!. *Retrato de grupo sin cámara*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Cortázar, J. (2007 [1977]). *Reunión*. Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo.
- Deleuze, G. (2003). *En medio de Espinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Georkanas, D.; Rubenstein, L. & Ebert, R. (1983). *The cineaste Interviews: On the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press.
- Guevara, E. (2016). Qué debe ser un joven comunista. *Antología. Escritos revolucionarios*. Madrid: Catarata.
- Masin, D. (2013). La revolución proyectada. Hacia una arqueología del cine documental cubano en los años sesenta (1959-1971). *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Moroz, S. (2015). *Socialism and cha-cha-cha: Agnès Varda's photos of Cuba forgotten for 50 years*. Disponible en: www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/10/Agnès-vara-photographs-cuba-salut-les-cubains.
- Sartre, J. (1973). *Huracán sobre el azúcar*. Buenos Aires: Merayo Editor.
- Sontag, S. (2017 [1973]). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo.

Filmografía

Cuba sí, yanquis no (1961), de Chris Marker.

¡Saludos, Cubanos! (1963) de Agnès Varda.

El campesinado en el cine documental cubano de la primera etapa de la Revolución (1959-1961)

Hernán Farias Dopazo*

Resumo: Artigo sobre as representações do campesinato que o cinema documental da primeira etapa da Revolução construiu, através da análise de uma série de filmes, organizada em eixos temáticos: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip e *Tierra olvidada* (1960), de Oscar Torres. A análise permitiu identificar a representação de dois campos opostos que delimitam um “eles-passado opressor” de um “nós-atualidade de redenção”. Palavras-chave: camponeses; representações; Revolução Cubana; cinema documental.

Resumen: Artículo sobre las representaciones que el cine documental de la primera etapa de la Revolución hizo del campesinado a través del análisis de una serie de films organizada en ejes temáticos: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip y *Tierra olvidada* (1960), de Oscar Torres. El análisis permitió identificar la representación de dos campos opuestos que delimitan un “ellos-pasado opresivo” de un “nosotros-hoy de redención”. Palabras clave: campesinos; representaciones; Revolución Cubana; cine documental.

Abstract: The article is about the representations that the documentary film of the first stage of the Revolution made of the peasantry through the analysis of a series of films organized in thematic axes: *Esta tierra nuestra* (1959), by Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), by José Massip and *Tierra olvidada* (1960), by Oscar Torres. The analysis allowed to identify the representation of two opposing fields that delimit an “them-oppressive past” from a “we-today’s redemption”. Keywords: peasants; representations; Cuban Revolution; documentary film.

Résumé : Article traite des représentations des paysans dans le cinéma documentaire de la première étape de la Révolution, à travers l’analyse d’une série de films organisés selon des axes thématiques : *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip et *Tierra olvidada* (1960), d’Oscar Torres. Les analyses nous ont permis d’identifier la représentation de deux champs opposés : d’une part, « ils – passé oppressif » et de l’autre « nous – présent de rédemption ». Mots-clés : paysans ; représentations ; Révolution Cubaine ; cinéma documentaire.

* Universidad de Buenos Aires, Dept. de Ciencias de la Comunicación. C1075AAU, Buenos Aires, Argentina. E-mail: hernanfsd@gmail.com
El presente trabajo contiene la investigación contenida en la Tesina de graduación realizada para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires.

Sumisión del artículo: 15 de marzo de 2019. Notificación de aceptación: 02 de mayo de 2019.

Introducción

El presente trabajo analiza las representaciones del campesinado¹ que hizo el cine documental de los primeros años de la Revolución. Desde determinada perspectiva entendemos que las clases sociales fundamentales en una sociedad capitalista son, por un lado, los propietarios de los medios de producción (burgueses) y, por otro, quienes sólo poseen su propio cuerpo en tanto fuerza de trabajo a ser vendida (proletarios, trabajadores). Sin embargo, no creemos que ambas puedan ser comprendidas como colectivos homogéneos, sino compuestas por fracciones que complejizan su análisis.

En el caso de Cuba, la estructura social al momento de la Revolución se caracterizaba por “un sistema cuasi feudal de explotación que dominaba la producción azucarera y por la fuerte estacionalidad en el cultivo de la caña de azúcar, que se traducía a su vez, en una elevada estacionalidad del desempleo, no absorbido por fuentes alternativas de trabajo.”²

El análisis consta de cuatro producciones de los primeros dos años del proceso revolucionario en Cuba catalogadas como documentales³. Debido a que nos interesa el cine como “vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma” (Aumont, 2008: 98), el análisis que nos proponemos aquí será *narrativo*, sobre el contenido de las producciones. Del análisis nos interesa reconocer una serie de ejes temáticos transversales a la problemática del campesinado: *Compañerismo, Nacionalismo, Victimización y Relación con la tierra*, a su vez desagregados en distintos subtemas, o modos de aproximación. Previo a ello, haremos una presentación de cada film, con los datos principales, una breve sinopsis, y alguna información que nos resulte relevante incorporar.

Quién dice qué sobre quién

La representación que de los sujetos sociales se hace en cada momento histórico les asigna y/o refuerza un determinado lugar en la división social del trabajo. En este sentido creemos que la capacidad de presentar las representaciones sociales propias como válidas, legítimas, convierte a un determinado grupo social en dominante, “al presentar su propio interés como el de todos los miembros de la sociedad” (Marx, 1958: 52). Para lograr eso, la clase (o alianzas de fracciones de) que lucha por el poder, debe “crear un sistema de

¹ A lo largo del análisis del corpus fílmico, identificaremos este sujeto como *campesino/a, trabajador/a, poblador/a*.

² Monter Solís, A. (s/data). 50 años de economía al servicio del pueblo. Disponible en www.rebellion.org/docs/85206.pdf.

³ Aunque veremos que algunas de ellas contienen secuencias de representaciones ficcionalizadas.

alianzas de clase que le permita movilizar (...) a la mayoría de la población trabajadora” (Gramsci, 2011: 192) contra la clase dominante de ese período.

Dicho esto, nos preguntamos acerca de cómo son representados los distintos sujetos sociales en el marco de un proceso que intenta modificar en profundidad las relaciones sociales capitalistas en determinada formación económico-social, en un período histórico en particular.

En el caso de nuestra región, Cuba se constituyó como el único proceso que, no sin dificultades, pudo profundizar las transformaciones en un sentido superador a su capitalismo dependiente, al menos hasta el punto que la correlación de fuerzas internacional se lo permitió.

Desde nuestro lugar, consideramos la producción audiovisual como productora de “efectos reales en el mundo”,⁴ porque supone el juego por “la legitimidad que la ideología dominante detenta para indicar los límites entre lo que se considera real y creíble y aquello que se considera irreal e inadmisibles” (Piedras, 2009: 46). Por ello planteamos como propósito de este trabajo, analizar una serie de producciones audiovisuales realizadas durante los primeros años del proceso revolucionario que vivió ese país durante la década del 60.

Sobre esto debemos aclarar que elegimos este período por ser el *fundacional* de una nueva etapa en la historia de ese país. En este sentido, dice el sitio oficial del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la presentación de la sección sobre su historia, que “luego de esa fecha (1959), y sobre todo a mediados de los años sesenta, se hizo evidente para todos que los filmes documentales, de ficción y animados producidos en Cuba se estaban convirtiendo en todo un cuerpo de esfuerzos, realizados en la esfera del pensamiento, con el fin de describir, justificar y recompensar el modo en que los cubanos creamos, vivimos, soñamos y nos reinventamos a nosotros mismos, por decirlo con palabras de Franz Fanon”.⁵

En un sentido parecido opina el investigador cubano Juan Antonio García Borrero, cuando afirma que

lo que en verdad le concede al cine cubano de los 60 un esplendor paradigmático y casi insuperable, se relaciona con su constancia para integrarse de una manera ciertamente sorprendente en una expresión tan joven, al conjunto de pretensiones de cambio que por entonces sacudirá a la sociedad. Desde muy temprano, ese cine se exhibe no como un mero compilador de imágenes, sino como un espacio donde confluirán la indagación, la duda, la euforia creativa...

⁴ Cita de Ella Shoat y Robert Stam (2002) en Piedras P. (2009: 44). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. En Lusnich, A. L. y Piedras, P.: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*. Buenos Aires. Editorial Nueva Librería.

⁵ Extraído de www.cubacine.cult.cu/sitios/filmo/index.htm.

Todo ello subordinado a la sensación colectiva de estar protagonizando algo absolutamente inédito en nuestra Historia. (2007: 15).

Sin embargo, nuestro abordaje de la década del 60 se abocará a los dos primeros años (1959-1961), por ser previos a la consolidación del nuevo gobierno. Entendemos que esta se produjo luego de la victoriosa defensa frente a la invasión norteamericana en Playa Girón y el acercamiento del país al bloque dirigido por la Unión Soviética.

Entonces nos preguntaremos: ¿qué narró el cine documental de este período en relación al campesinado?

Análisis de los films

Presentación del corpus

Al tomar el caso de una familia campesina desalojada de sus tierras por la Guardia Rural puesta al servicio de los terratenientes, *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea describe los problemas del campesinado cubano antes de la Revolución. Según Arturo Agramonte (1966: 113), fue protagonizado por una familia despojada de sus tierras por la Guardia Rural puesta al servicio de los grandes latifundistas. Junto a *La Vivienda*, fue uno de los dos primeros documentales luego del 1° de enero de 1959, producidas originalmente por la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde y finalizados por el ICAIC.

Obtiene el primer reconocimiento internacional para el ICAIC, al recibir el Certificado al Mérito en el Festival de Cine Agrario, en Berlín Occidental durante febrero de 1960 (García Borrero, 2007: 357), aunque en comparación con las producciones que se realizaron luego, está en un nivel “amateur” (García Espinosa en García Borrero, 2007: 228).

Al marcar las intenciones de esta producción, Camilo Cienfuegos dijo en la presentación del film que en este documental se encierra “la historia de Cuba republicana” y “la verdad de lo que será la Cuba nueva” (García Borrero, 2007: 226). Por esto, en palabras de su director, el objetivo era “clarificar algunas cuestiones en torno a la necesidad de la Reforma Agraria, fortalecer el sentimiento de que era un hecho impostergable” (Gutiérrez Alea en García Borrero, 2007: 226).

Tierra olvidada (1960), de Oscar Torres es una mirada sobre los carboneros de la Ciénaga de Zapata y sus expectativas con el triunfo de la Revolución. Dijo Alfredo Guevara que su tema central es el aislamiento producido por la emigración de los campesinos “de las tierras fértiles hacia las sierras y el pantano” a causa del latifundismo imperante antes de 1959 (García Borrero 2007:

333). Si bien está catalogada como Documental, varios pasajes parecen contener reconstrucciones ficcionalizadas. Aquí el narrador interpreta la palabra de uno de los trabajadores a lo largo de todo el film.

Ejes temáticos

El Ejército Rebelde

La composición del Movimiento 26 de Julio tuvo en el campesinado una de sus fuentes principales. En este sentido, en el corpus fílmico trabajado registramos el establecimiento de continuidades entre ambas identidades, por un lado, en la incorporación de campesinos a la guerrilla, y por el otro, en su representación como parte del pueblo, preocupado integralmente por su situación.

Integración

En *Esta tierra nuestra* (12'32" a 13'20"), se representa la transmisión en una comunidad campesina del dato de un campesino a otro, hasta la reunión para integrar el Ejército Rebelde. El narrador, con "voz omnisciente" (Nichols, 1997: 70) dice:

La culminación de la lucha por la tierra, la culminación de la lucha entre campesinos y terratenientes, la culminación de la lucha contra la miseria, contra el desempleo, contra la injusticia, contra el robo, contra la desvergüenza, la culminación de la lucha de los campesinos del Realengo 18, de Ventas, de Casanova, de las Moas, y de tantos otros lugares, iba a encontrar su cauce natural en la Revolución, en la insurrección armada.

La secuencia constituida por una consecución de planos que abarcan la acción de campesinos de base pasando el dato de boca en boca supone un encadenamiento entre su realidad y la necesidad de organizarse para cambiarla. Aquí, la narración marca como consecuencia lógica de todas las calamidades vividas por el campesinado, la lucha armada.

El clima épico construido por la banda sonora continúa en el registro de las reuniones, que luego de presentar la acción, se cierra sobre los gestos de los participantes. Aquí la *voice over* es apartada para derivar la atención hacia las acciones que componen la reunión. La secuencia se organiza a partir del montaje de varias reuniones, una de ellas mostrada en dos dimensiones. Por un lado, un plano general que da cuenta de la acción, y un plano medio sobre el campesino que le habla a sus compañeros con gestos efusivos, para movilizar a su audiencia, al punto de ponerse de pie y seguir con la agitación.

La secuencia cierra con un guerrillero entrando a una reunión, recibido afectuosamente por los campesinos. Allí vuelve la *voice over* que, con tono

épico, cierra la secuencia al marcar la consecuencia lógica: “El campesino se integra en las filas del Ejército Rebelde, y desde allí va a exigir su derecho a la vida”. El realizador aquí toma un plano detalle de una suerte de libreta pasada por un guerrillero a un campesino.

En *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (6’05” a 7’00”), la secuencia marca un contraste con la anterior (sesión de tortura cerrada sobre un cuadro del rostro de Fulgencio Batista), al representar la esperanza que significó la llegada del Granma y la formación del Ejército Rebelde. Este fragmento se inicia con un plano corto de una lancha llegando. “Pero también un día llegó la esperanza, la oportunidad que el pueblo había esperado por siglos”, dice la *voice over* cuando por montaje se puede ver el nombre Granma sobre el frente del barco, alternada con un fusil a contraluz desde dentro del barco, y un plano de campesinos recostados sobre un rancho mirando hacia un horizonte. El montaje entre la llegada y la espera marca la conexión entre ambas acciones. Así el film marca una continuidad entre la esperanza del pueblo y su concreción con la entrada en escena del Ejército Rebelde. Esto supondría una relación de exterioridad entre ambos, pero a continuación, la cadena montañosa que sirvió de escenario para la organización de la guerrilla, establece la continuidad entre la mirada de los pobladores y el terreno natural de Ejército Rebelde.

En esta línea prosigue el narrador al afirmar que “Entonces, las antiguas montañas se transformaron en fortalezas y con las armas más sencillas”, mientras la cámara toma un plano detalle de un revolver pasado de la mano de un campesino a la de un combatiente, “pacíficos hombres del pueblo comenzaron a transformarse en Combatientes”. Ahí cierra con un plano general de la incorporación de un campesino al Ejército Rebelde, y luego un paneo medio por un grupo de combatientes atentos y sonrientes ante la situación. La secuencia cierra con la devolución del arma al campesino, con un plano americano de la devolución del arma y un plano detalle del apretón de manos.

Parte de la identidad común

Hacia el final de *Esta tierra nuestra* (de 18’13” a 19’12”), por reconstrucción, la niña de la familia campesina desalojada al inicio del film se muestra asustada, y corre hacia su padre. El clima tenso construido por la banda sonora y el primer plano de la niña configuran la idea de que se presenta nuevamente la represión. El recuerdo de la niña sigue latente, y la posible presencia (todavía no confirmada en el cuadro de la pantalla) de un uniformado la asusta. Pero la figura uniformada allí es de un combatiente del Ejército Rebelde, que se registra por su pelo largo y barba, y busca ayuda para llegar a otro sitio. Dice

el narrador con “voz omnisciente” (Nichols, 1997): “Ya el campesino no está sólo, junto a él ha crecido todo un pueblo y se ha hecho más fuerte. Ahora el soldado también es pueblo, y su fuerza es también su razón.” Al confirmar que es un combatiente, y por lo tanto, parte del mismo pueblo que ella, la niña muta su gesto de susto en una sonrisa. “Ahora todos unidos, marcharán por el mismo camino a ejercer su derecho a la vida, y a defenderlo con la muerte si es preciso” continúa el narrador, mientras el soldado marcha hacia el horizonte con el padre de la familia campesina, y luego de observarlos desde atrás, la niña se acerca para caminar con ambos tomada de las manos.

El argumento del film documental -pero que cuenta con buena parte de reconstrucciones-, cierra la idea de que el horizonte marca el futuro promisorio que se avecina, y hacia el que caminan no sólo los combatientes, que son parte del pueblo, sino el campesinado antes sufrido, ahora también protagonista del nuevo tiempo histórico que recién se inicia. Con ese cuadro termina el film también identificado como “La Revolución en marcha N° 1”.

En *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (12’55” a 13’50”) la cámara situada en el monte descende hacia la izquierda hasta encontrarse con una formación guerrillera. La alineación proyecta la disciplina del ejército popular, descrito por el narrador al afirmar que “el pueblo no pudo ser arrodillado, su ejército se hizo más fuerte, más disciplinado y aguerrido.”

“Era un Ejército pobre, como el pueblo” dice el narrador mientras el realizador toma planos detalle de los pies descalzos y sucios de los combatientes. “Era un ejército frugal, como el pueblo”, y el registro toma un grupo de combatientes alimentándose, para continuar con el paneo de una hilera de guerrilleros probando sus armas, mientras el narrador cierra afirmando “Y era verdaderamente invencible, como el pueblo, porque aprendió de los legendarios héroes del pueblo el motivo de su lucha”. Aquí se reafirma la condición común entre el Ejército Rebelde y el pueblo cubano, el segundo es la fuente de inspiración del primero. Según la construcción narrativa del film no hubiera habido lucha por la liberación de no haber sido esta una demanda sentida por el pueblo. El Ejército Rebelde es parte entonces de la identidad común que el campesinado también integraba para el gobierno revolucionario.

Nacionalismo

La recurrente intervención de Estados Unidos en la historia cubana, y su intervención en el contexto trabajado, supone la necesidad de construcción de una identidad común frente a la de ese país. Por oposición, también a lo largo de su historia la identidad cubana operó como afirmación frente a la injerencia extranjera. Por esto, la identificación de lo norteamericano como parte del bando

enemigo, contrasta con la asociación de los símbolos nacionales con las fuerzas populares. Así se delinean dos bandos, que en el corpus fílmico trabajado se muestran articulados.

De un lado...

En cuanto a las representaciones del campo propio, el documental *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* marca en los títulos del inicio (00'16" a 00'50") la articulación entre los grupos sociales sin cuya cooperación, según afirma la inscripción inicial, "este documental no hubiera podido realizarse"⁶, y una pared con cuadros de retratos de las figuras que la historia cubana reconoce como próceres, José Martí entre ellos, para continuar los títulos con el montaje de las imágenes de un festejo popular. El plano secuencia marca un encadenamiento entre las fuerzas vivas de la Revolución, los próceres y el baile del pueblo.

En el mismo film (15'31" a 17'00"), José Massip reconstruye momentos del 1° de enero de 1959 con una movilización popular de festejo en las calles. En la columna, los pobladores alzan machetes, cañas, y una bandera cubana grande en andas. Podríamos decir que estos distintos elementos configuran la comunidad de símbolos del campo propio que apunta a reafirmar el gobierno revolucionario.

El cierre del film es en el mismo salón de festejos donde había comenzado, con el pueblo bailando luego de la victoria del 1° de enero. Los rostros sonrientes contrastan con el sufrimiento del comienzo, aunque la canción siga siendo la misma. El realizador pasa del plano general del salón a la pared donde están los próceres y por fundido, al cartel de Fin. Así, el film vuelve al mismo punto de partida, pero luego de la experiencia histórica (victoriosa), y el narrador afirma que "desde ese instante, la música y el baile serían compañeras inseparables de la libertad, y de una vida distinta, feliz y hermosa".

Y del otro...

En otro pasaje *¿Por qué nació el Ejército Rebelde?* (6'58" a 9'22"), luego de marcar la esperanza en la incorporación de campesinos al Ejército Rebelde⁷, por montaje, el realizador contrasta con un plano detalle de una bomba sobre

⁶ Obreros industriales y agrícolas de los centrales Cape cruz y Toledo, los vecinos del pueblo de Pílon, Oriente; vecinos del pueblo de Bueycito, Oriente; campesinos del término de Niquero, Oriente; la marina de guerra revolucionaria; la fuerza aérea revolucionaria, oficiales y soldados rebeldes destacados en las provincias de Oriente y La Habana y especialmente en la legendaria escuela de reclutas de las minas del frío en la Sierra Maestra.

⁷ Al cerrar la secuencia anterior con un apretón de manos entre un campesino y un combatiente.

cuyo lomo porta un *sticker* de un apretón de manos con el escudo norteamericano de fondo. En el mismo sentido propuesto, la banda sonora construye un clima tenso. En simultaneo a la entrada en acción de militares tomando el explosivo para trasladarlo y la apertura del plano para la aparición de otras bombas, el narrador reflexiona: “El enemigo parecía invencible, porque disponía de innumerables y potentes armas, y porque jamás había sido vencido”. El narrador corta, pero la secuencia continúa con un plano general del centro de operaciones de la Fuerza Aérea regular, como escenario de la preparación de un bombardeo.

Por montaje, el realizador articula la introducción de las balas en el ala del avión por parte de soldados del ejército y con la bomba portadora del *sticker yanky* a oscuras, levantada para ser parte del bombardeo. La tensión construida por la banda sonora se mantiene, y el tiempo destinado a este pasaje le carga un dramatismo mayor, porque se intuye cuál será su destino. El avión despega y, ya en vuelo, el plano panorámico general de la Sierra Maestra indica que su objetivo será el territorio del Ejército Rebelde. El contrapicado de uno de los ejecutantes refuerza lo indicado por el narrador acerca del carácter invencible del enemigo, y supone una toma de posición del realizador, al enlazar con un plano detalle de la punta de la ametralladora que se prepara a disparar hasta que queda de frente a la cámara. Por montaje, el realizador la contrapone con el cuadro de sufrimiento dentro de un refugio con pobladores expectantes del bombardeo, donde se destaca una mujer y sus dos niños.

En este pasaje queda marcado quién es el enemigo, y qué símbolos porta: un apretón de manos implica un acuerdo, que no es entre un combatiente y un campesino, sino entre un militar del régimen y un *yanky*. La identificación de ese acuerdo con el enemigo constituye por oposición el campo propio, es decir, el nacionalista, popular, combatiente, y revolucionario.

Opresión/Redención

Como todo proyecto político que se supone transformador de lo existente, en este caso también se construyó un antes y un después entre el pasado opresor y el presente redentor-futuro promisorio. Una de las formas en que esto se presentó fue en la secuencia victimización pasada por la opresión del régimen dictatorial / redención presente con la concreción de la Revolución. A su vez, la opresión se manifiesta en distintos motivos, como la explotación y la tensión generada por la presencia de los patrones y/o las fuerzas represivas del régimen. El contraste marcado entre los tiempos distintos en relación al campesinado cubano puede verse en varios pasajes del corpus fílmico trabajado.

Las penas son de nosotros

En *Esta tierra nuestra* (04'03" a 04'52") la familia campesina continúa una marcha luego de su desalojo. Los primeros planos del padre y la madre con bebé en brazos marcan la desazón de esta familia, que se encuentra a la deriva. Así lo demuestran los siguientes planos generales de la procesión por distintos tramos del camino de tierra. El paso de un automóvil a su lado les deja la estela de polvo y profundizan la impresión de desamparo construida en la secuencia. La ausencia de *voice over* refuerza el peso de las imágenes, que se describen solas.

“Pero del otro lado de las cercas, los hombres son distintos” dice el narrador (06'44" a 08'02"), y el realizador toma un plano general de la familia al costado del camino, debajo de un árbol. Del grupo se levanta una de las niñas para aproximarse a la cerca y a un buey que se encuentra del otro lado. La primera acción de la niña es tirarle piedras, tal vez porque le recuerda a los que le pisaron su muñeca, pero luego se acerca, le sonrío, y le acerca un manojito de pasto para que se alimente. El clima emotivo construido por la banda sonora, los primeros planos de la niña marcan los cambios de su gestualidad, que parte del enojo de los padres a la ternura de su sonrisa y el lugar que lo lúdico tiene en un contexto adverso como el representado.

Con un *clip* cuyo eje son las cercas y una percusión como separador entre bloques, el narrador retoma con voz reflexiva su descripción de las condiciones estructurales del campesinado cubano (08'03" a 08'51"):

Del otro lado de las cercas, los hombres que no tienen nada deben realizar los trabajos más duros para no morir de hambre simplemente. El latifundio tiene como consecuencias algunas cifras impresionantes: el promedio por persona de los ingresos agrícolas, es de 25 centavos diarios, 44 de cada 100 de estas personas, jamás ha asistido a la escuela, de cada 100, 91 se encuentran evidentemente desnutridas, de cada 100 sólo 11 toman leche, sólo 4 comen carne, 84 de cada 100 viven en casas de techo de guano y piso de tierra, la gran mayoría de la población rural padece de parasitismo.

Las imágenes grafican la precariedad de las condiciones de vida que el narrador marca. La narración sobre estadísticas ocupacionales y educativas alterna por montaje planos generales de distintas tareas campesinas con planos detalle de alimentos y primeros planos de campesinos comiendo, primero un hombre y después dos niños, para cerrar con un bebé sólo. Si bien el texto de la narración aporta datos concretos que argumentan sobre las consecuencias de la estructura latifundista de la propiedad agraria, las imágenes apelan a *commover* (Barthes, 1990: 123), al enlazar planos cortos de campesinos en condiciones

precarias. La banda sonora aquí refuerza el clima de desolación configurado por los datos aportados por el narrador.

El mismo *clip* de cercas y percusión funciona de separador entre las distintas intervenciones del narrador. La secuencia siguiente a la trabajada arriba (09'27" a 09'47") vuelve a marcar los problemas del país producto de la estructura latifundista: "Del otro lado de las cercas, los obreros agrícolas sólo encuentran trabajo una parte del año. El poco poder adquisitivo de la población rural, impide la creación de nuevas industrias nacionales, de nuevas fuentes de trabajo. En Cuba hay más de 700 mil desocupados y subdesocupados."

En el mismo sentido que el bloque anterior, por montaje, el realizador encadena planos generales de obreros rurales sin actividad laboral en sitios públicos. El retrato no es de vagancia, sino de desolación. Como en las secuencias previas del mismo film donde el narrador aporta datos sobre la realidad cubana, el clima construido por la banda sonora refuerza el componente de abandono y desolación que el texto de la narración marca. En este pasaje en particular, la ausencia de primeros planos que marquen la gestualidad no ayuda en ese sentido, como en otros pasajes de este mismo film.

En *Tierra Olvidada* (1:07' a 1:09'07") el narrador, que en este film representa la voz de un trabajador, reflexiona sobre la llegada de ingenieros para resolver el problema de la ciénaga:

Comenzaron a llegar cuando se acabó la guerra, aquella guerra que se libraba lejos, en las montañas, y desde que la Revolución anunció que iban a cambiar las cosas, en la Ciénaga, cosas que los viejos no creían o veían con malicia, porque en sus largos años, nunca los gobiernos de La Habana se acordaron que existía.

Las imágenes yuxtapuestas con la narración expresan la expectativa generada en los trabajadores de la zona al percibir la presencia de técnicos que pudieran resolver algunos de sus problemas históricamente olvidados, en contraste con el lamento provocado por ese abandono. La falta de banda sonora refuerza el lugar asignado a la voz del narrador, y el montaje de planos generales del saludo entre los trabajadores en la orilla y los técnicos en el bote, con un primer plano del rostro del trabajador anciano sonriente marcan la esperanza, en contraste con la narración de la *voice over*. Aquí el realizador marca el contraste entre el pasado de sufrimiento y el presente de esperanza.

"Y lo único cierto que les quedaba hasta hoy era el trabajo duro de siempre, la realidad del horno y su cubierta, rellena de hierba", continúa reflexionando el narrador, ahora enmarcado en el clima épico configurado por la banda sonora para las secuencias de trabajo. Los planos generales marcan el conjunto de la

acción, que contienen el esfuerzo del trabajo colectivo, y los planos generales cortos focalizan la mirada sobre el traspaso mientras el narrador sigue con la reflexión al decir que “Lo demás, los sueños y las esperanzas de salir de todo esto, se rompían...”. El tono desdichado esfuma la voz al punto de perder la posibilidad de su percepción. La congoja contenida en esas palabras intenta transmitir el estado de desazón vivido por los habitantes de las poblaciones campesinas víctimas de décadas de abandono.

Por montaje, la acción se traslada a la familia del trabajador, con una mujer sentada en la orilla del arroyo, y dos niños jugando, el narrador continúa su reflexión acongojada:

Y la lección todos la hemos aprendido muy pronto. Como lo aprenderá mi hija cuando sus lindas muñecas se conviertan en simples raíces de sangre, cuando comprenda que no se puede soñar muy alto, sin escuelas, sin hospitales, sin servicios sanitarios, sin agua potable, cuando se vive con los pies hundidos en la tierra...

Los planos generales que acompañan la narración marcan la precariedad del contexto dentro del que se desarrollan las acciones. Por un lado, la mujer pescando con una rama que hace las veces de caña mientras con el mismo trapo con el que espanta los insectos, luego viste la muñeca también hecha en base a ramas que tiene su hija. El clima apacible construido por la banda sonora acompaña la narración. Cuando esta se detiene, el realizador toma un plano detalle de la flor que la niña toma del arroyo, para acompañar a su muñeca. Luego la niña la abraza, y deposita su mirada triste en dirección a donde está la madre. Esta acción demuestra que aún en un entorno adverso producto del histórico abandono, los pobladores, desde pequeños, *se arreglan* con lo que tienen. De esta forma, este fragmento del film marca la potencia latente del campesinado olvidado.

Ahora, un destino mejor

En *Esta tierra nuestra* dice el narrador con voz de autoridad (16'40" a 18'13"):

Ahora la tierra, esta tierra nuestra regada con la sangre de tanto pueblo, tendrá un destino mejor. No más tierras ociosas, no más hombres sin trabajo, no más campesinos sin tierra, no más violencia en los campos para imponer el derecho de la fuerza frente a los más débiles. Ya el pueblo empieza a construir las bases de un futuro más rico y más justo. Y eso se llama: Reforma Agraria.

La redención se concreta, se cierra el ciclo de opresión. El contraste con el período anterior a la Revolución se observa también en el uso de maquinarias, que vendrían a desarrollar mejor el trabajo sobre la tierra. La banda sonora de tono épico configura para esta secuencia del film un clima de momento histórico, *refundacional* para las intenciones revolucionarias, y para el pueblo. El agua corriendo con fuerza hacia los canales de riego supone una re-oxigenación no sólo para las tierras, sino para el país y su pueblo históricamente oprimido.

“La tierra ha de ser nuevamente repartida y utilizada en toda su potencia productora. Por encima de razas, ideologías y credos religiosos, el pueblo se ha unido para derrotar la miseria” cierra la voz de autoridad del narrador. Aquí los campesinos ya no están arando con bueyes, sino montando tractores, que suponen un mejor aprovechamiento de las capacidades naturales.

En esta secuencia, la *voice over* se hace presente con un tono distinto al de las secuencias anteriores del film. Ya no reflexiona sobre las condiciones de vida, sino que imparte su orientación hacia el proceso social que el país está viviendo. El cambio de época se marca aquí también. La reflexión sobre el pasado deja lugar a los augurios (y prerrogativas) hacia el devenir histórico. Aquí también hay una organización del relato que deviene en consecuencia lógica la organización popular, la formación del Ejército Rebelde y la Revolución.

Relación con su tierra

Para un abordaje de la cuestión campesina, también nos proponemos indagar sobre la representación de los distintos modos de relación con la tierra identificados en dos opuestos: instrumentalidad / no instrumentalidad.

Instrumentalidad

En *Esta tierra nuestra* (04'53" a 06'50"), el narrador dice:

De la tierra surgen nuestras principales riquezas. El azúcar, por ejemplo, de cuya venta en un solo mercado ha dependido casi exclusivamente el ritmo de nuestra economía. El azúcar, que cuando es liberado por el central, atraviesa un complejo mecanismo de operaciones bursátiles, que determina cuantas veces al día podrá comer un hombre de nuestro pueblo. El azúcar, con su zafra y su tiempo muerto, nuestra principal riqueza surgida de la tierra.

En este pasaje, si bien las imágenes se sitúan en el proceso de trabajo, el texto narrado enfatiza la importancia de la tierra como proveedora de la riqueza nacional, para luego referir a las consecuencias de la estructura de

propiedad latifundista: concentración de la propiedad, desaprovechamiento de las posibilidades, y exclusión para una importante cantidad de campesinos. Dice el narrador:

Pero en la tierra, el hombre ha levantado también cercas de toda clase: grandes y pequeñas. Cada una define un determinado tipo de propiedad sobre la tierra. Hay grandes extensiones en manos de unos pocos. Eso se llama: latifundio. Y hay muchos campesinos sin tierra. Eso se llama: miseria para nuestro pueblo. En el campo hay cercas a veces interminables que señalan los límites precisos de los latifundios. Cercas que rodean grandes extensiones de tierra ajena. Y mientras una gran parte de nuestro pueblo pasa hambre, no todas esas tierras son utilizadas como fuente de riqueza para la nación. Las compañías azucareras controlan unas 188mil caballerías de tierra. En estos momentos, para una zafra normal, basta con la mitad de esas tierras. La ganadería controla unas 300mil caballerías, y para el número de reces con que cuenta, le basta también con menos de la mitad de esas tierras.

Por montaje, el realizador yuxtapone la narración con el proceso de cercamiento del campo, y la banda sonora construye un clima melancólico, para reforzar el sentido de injusticia propuesto por el realizador. A partir de esta representación, entendemos que el realizador asigna la concepción instrumental de la tierra a quienes detentan la propiedad de los latifundios.

No instrumentalidad

En *Esta tierra nuestra* (02'23" a 03'35") el narrador dice:

Ancha es la tierra y generosa. Aquel que diariamente se inclina sobre ella, que le abre surcos y la llena de semillas, que se hunde en ella y le entrega su sudor de todos los días, sabe que la tierra es una cosa viva, que eleva el trabajo del hombre, y que en ella todo un pueblo puede encontrar la fuerza de su desarrollo.

En esta afirmación el narrador asigna la concepción no instrumental al campesino, en contraposición con la instrumentalidad del latifundista.

Por montaje, el realizador alterna primeros planos de acciones realizadas con la tierra, aquí centradas en la siembra, con planos generales de la vastedad que marca el narrador. La banda sonora le asigna a esta secuencia un clima de trabajo dinámico, que implica progreso.

Continúa el narrador: "Ancha es la tierra. En ella un pueblo se hace rico, o se pierde, porque la tierra entrega lo mismo a uno que a muchos, y luego, todo depende de los hombres." Aquí la acción pasa por el cultivo, concebido desde la misma perspectiva como aquello que la tierra provee si se la trabaja

bien. El clima construido por la banda sonora se torna apacible, y el realizador continúa la alternancia entre planos generales de la acción con planos detalle en cuyos cuadros quedan las manos, y los cultivos.

Cuando el centro de la acción pasa nuevamente al trabajo humano, con campesinos transportando en sus canastos el producto cosechado, el clima construido retoma dinamismo. En esta secuencia, el realizador da cuenta del proceso de trabajo con la tierra, que si es concebida como un ser vivo a ser cuidado, dará su provecho. Aquí hay una suerte de propuesta de vinculación, contrapuesta a la planteada como propia de la estructura latifundista de propiedad. Mientras una opción propone trabajarla para el desarrollo de todo el pueblo, la otra supone improductividad, derroche, desperdicio, y miles de cubanos desocupados.

A modo de cierre

Al comienzo de nuestro trabajo nos hicimos una pregunta: ¿Qué contó el cine documental cubano de este período en relación al campesinado?

En el corpus trabajado observamos al campesinado representado como fuente de inspiración y organización de la fuerza emancipatoria, identificada aquí como parte del mismo pueblo campesino, al punto de mostrar su composición popular como consecuencia lógica. Además pudimos observar contraposiciones entre identidad nacional e identidad norteamericana; impunidad y redención, y concepciones divergentes sobre la tierra.

A partir de nuestro abordaje entonces, creemos que el punto de contacto se da en la construcción de identidad por oposición. Aquí aclaramos que la identidad se construye en la intersección de pensamientos y acciones, no sólo de *apariencias*. Con esto decimos que un sujeto no es sólo lo que se ve, sino también lo que piensa y, sobre todo, lo que hace.

En este sentido, si bien entendemos la imbricación entre las oposiciones marcadas en el corpus fílmico, aquí las desagregaremos para identificarlas mejor: Una compuesta por una delimitación temporal, y otra constituida por una delimitación subjetiva.

En relación a la delimitación temporal, pudimos observar la configuración de un *ayer opresivo* en contraposición con un *hoy promisorio*, muy presentes en varios de los filmes. En el primero podemos identificar el lamento, la desazón provocados por el abandono del Estado que no se hacía responsable de resolver los problemas del pueblo, el tono melancólico de las narraciones, y también en la consecuencia lógica que constituye a la organización popular. Con el presente redentor identificamos la potenciación y el despliegue de las

capacidades que la Revolución llegó para activar; y en la gesta heroica configurada por el clima épico de buena parte de los filmes.

En relación a la delimitación subjetiva, observamos dos campos opuestos organizados en torno a una serie de prácticas y símbolos: Por un lado, la impunidad para hostigar, humillar a los más débiles, propios de la alianza *yankys-terratenientes-guardia rural* (en los stickers de las bombas, por ejemplo). Por el otro, la solidaridad entre vecinos y compañeros, el esfuerzo, el sufrimiento, la bandera nacional, la continuidad entre las identidades campesina y guerrillera.

De esta forma, en su representación del campesinado, el cine del primer período de la revolución cubana apostó a marcar con claridad los bandos opuestos, de modo de establecer con nitidez los límites entre *adentro (presente)* y *afuera (pasado)*. Del otro lado quedaron *ellos*, quienes representan el *pasado* al que el *presente* construido por *nosotros* vino a superar. El campesinado entonces forma parte de la comunidad nacional conformada para refundar el país.

Referencias bibliográficas

- Agramonte, A. (1966). *Cronología del cine cubano*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC. La Habana: Centro de Información Cinematográfica.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie M. & Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- García Borrero, J. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y Medio, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Gramsci, A. (2011). Algunos temas de la cuestión meridional (Fragmentos). *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (1958). *La ideología alemana*, parte I, sección A. Montevideo: Ed. Pueblos Unidos.
- Monter Solís, A. (s.d.). *50 años de economía al servicio del pueblo*. Disponible en www.rebellion.org/docs/85206.pdf.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Piedras, P. (2009). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. In A. Lusnich & P. Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*. Buenos Aires. Editorial Nueva Librería.

Fuente digital

www.cubacine.cult.cu/

Filmografía

Esta tierra nuestra. (1959), Tomás Gutiérrez Alea.

¿Por qué nació el Ejército Rebelde? (1960), José Massip.

Tierra olvidada (1960), Oscar Torres.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

“El cine se convirtió en teatro de lucha de clases.” Entrevista con Manuel Pérez Paredes

Cristina Alvares Beskow*

El 30 de abril de 2014, tuve la oportunidad de entrevistar a Manuel Pérez Paredes, cineasta y guionista cubano, cuya película más conocida es la ficción *El hombre de Maisinicú* (1973). Durante las décadas de 1960 y 1970 fue uno de los representantes cubanos en encuentros y festivales latinoamericanos y uno de los fundadores del Comité de Cineastas de América Latina, fundado en 1974 en la ciudad de Caracas. En este mismo período, también fue uno de los realizadores del Noticiero ICAIC Latinoamericano¹, bajo la dirección de Santiago Álvarez. El cine-periódico “crítico y, sobre todo, internacionalista”² fue producido desde 1960 hasta 1991, totalizando 1493 ediciones. Manolo Pérez, como también es conocido, fue el realizador responsable de 34 de estas ediciones, experiencia recordada en esta larga entrevista, ocurrida en una oficina del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en La Habana.

Entre hechos y memorias, el cineasta compartió historias que impregnaron la producción de estos cine-periódicos, desde su inicio, algunos meses después de la Revolución Cubana, con el país en plena ebullición, donde “los cines eran teatro de la lucha de clases”, hasta su fin, con la fuerte recesión económica vivida en el país durante el Período Especial. En este viaje en el tiempo, Manolo Pérez recuerda cómo se dio la formación de Santiago Álvarez, documentalista que inició su carrera cinematográfica a los 40 años, como director del noticiero, al principio por razones políticas, transformándose en verdadero creador cinematográfico, cuya consagración se dio con el cortometraje *Now* (1965) y el posterior título de “cronista oficial de la revolución”.

La conversación “entra en la piel de la historia” y rescata episodios marcados de la producción del noticiero, hecho con urgencia y creatividad por un equipo de muchos profesionales, como los camarógrafos Iván Nápoles, Leny Espinoza, Raúl Pérez Ureta; los responsables de los trucos y animaciones Jorge Pucheux y Pepín Rodríguez, la editora de imagen Norma Conrado; el musicalizador Idalberto Gálvez y los integrantes del Grupo de Experimentación Sonora

* Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR. 13565-905, São Carlos, Brasil. E-mail: cristina.alvares@gmail.com

¹ Parte de estas reflexiones sobre el Noticiero ICAIC Latinoamericano integran la tesis de doctorado de la autora.

² Alejandro G. Alonso in Aray, p. 302, 1983.

(GESI) del ICAIC, como Leo Brouwer, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Sara González, además de los realizadores que a menudo asumían la producción de los noticieros cuando Santiago Álvarez estaba fuera del país. En una de estas temporadas, Manolo Pérez se quedó 12 semanas como realizador del noticiero y produjo, entre otros, las marcadas ediciones *in memoriam* sobre Carlos Marighella y Che Guevara. Estas y otras historias se abordan a continuación.

Cristina Alvares Beskow: ¿Podría empezar hablando de su trabajo en el noticiero? ¿En cuántos noticieros trabajó y cuál era su función?

Manuel Pérez Paredes: Bueno, yo te pudiera empezar a contar, tal vez, una introducción a eso. El Noticiero ICAIC Latinoamericano surge a mediados del año 1960 en Cuba, cuando la revolución tenía 17 meses de existencia. En un clima muy especial de confrontación política muy fuerte en la isla, porque para entender el noticiero, y para entender a Santiago hay que meterse en la piel de la época. ¿Cómo surge un creador, que no parecía que iba a ser un creador sino un cuadro político? Es un misterio para muchos. Santiago ya tenía 40 años cuando empezó la Revolución y llevaba de esos 40 años, 20 de militante del viejo Partido Comunista Cubano y era un cuadro de la cultura, actuaba como un funcionario de la cultura, un hombre culto, pero que no parecía a los 40 años que fuese a convertirse en cineasta. No tenía un aval, un currículum, no era Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, no era José Massip. Santiago era un hombre sensible, culto, pero más para trabajar con los intelectuales que para él mismo ser un creador. Ahora, en esos años, la lucha de clases, que es como un término ya olvidado, ya no se habla de lucha de clases en el mundo de hoy, ya suena a viejo, retórica... la lucha de clases estaba en La Habana y en Cuba al rojo vivo. Y se expresaba en todas las manifestaciones de la vida. Incluyendo los cines. O sea, la gente iba al cine, existían todavía los noticieros antiguos, noticieros llamémosles capitalistas, noticieros privados que daban noticias de Cuba de aquel momento, pero con una óptica neutral, no de compromiso, y de pronto en un noticiero aparecía Fidel Castro o Ernesto Guevara o Raúl Castro o Camilo Cienfuegos y los revolucionarios en el cine lo hacían patente aplaudiendo la figura del revolucionario, fundamentalmente a Fidel, pero también era extensivo a otros dirigentes. Terminaba el noticiero y empezaba la película norteamericana, aparecía el león de la *Metro* y otra parte del público aplaudía el león de la *Metro* o aparecía *20th Century Fox* o la *Columbia Pictures* y la gente aplaudía la *Columbia Pictures*, para que tengas una idea de la oscuridad en el cine. Te digo, los aplausos y también podían ser silbidos para que tengas una idea de cómo estaba el país en ese momento. En ese clima, Alfredo Guevara toma la decisión de crear un noticiero que respondiese

al punto de vista de la revolución en los cines para que también aplaudiesen o chiflases al noticiero antes, porque cuando se implantaba un noticiero el Estado se reservaba el derecho de hacer obligatoria su exhibición en los cines privados. Estamos hablando de la época en que los cines eran privados.

C.A.B.: ¿Esos noticieros anteriores eran considerados contrarrevolucionarios?

M.P.P.: No llegaban a la contrarrevolución, eran noticieros equilibrados, no llegaban a atacar a la revolución, trataban de mantener una neutralidad, entre comillas, que cada vez iba siendo menos neutral porque el territorio de la neutralidad para la generación a la cual yo pertenezco, yo tenía 20 años en ese momento, era prácticamente imposible. La neutralidad era imposible en Cuba. Si estabas en la isla era muy difícil, a menos que te encerraras en tu casa y no salieras nunca, que no terminaras proyectándote a favor o en contra de la revolución. Entonces el noticiero surge, hay que hacerlo. Eran 40 copias semanales, o más, para todos los cines de la capital y de las provincias y se rotaban, iban pasando a los demás cines de segunda. El noticiero de estreno permanecía una semana en los cines de estreno, y la próxima semana pasaban en los cines de segunda y los cines de tercera para que se vieran en todo el país. Hacía falta una persona de confiabilidad política, de militancia, de integridad y con cultura para que se comprometiera a hacer ese periódico semanal cinematográfico y ahí Alfredo le encarga la tarea a Santiago Álvarez. Es la clásica tarea que se le da a un militante. Santiago la asume y comienza a hacer el noticiero en 1960. Santiago hizo esos noticieros respetando, de alguna manera, el modelo clásico de los noticieros de la época. Santiago, los camarógrafos y el equipo de ese noticiero lo que hacen esencialmente es respetar el molde histórico de los noticieros que se podían hacer en cualquier parte del mundo. Además, no solo había noticieros cubanos, también llegaban versiones en español del noticiero de la *Metro* de los Estados Unidos.

C.A.B.: ¿Después de la revolución?

M.P.P.: Sí, el primero y segundo año, ya hacia 1960 desaparecen esos noticieros, pero aquí llegaba el noticiero de la Warner que tenía un gallo como símbolo porque traía noticias internacionales de la guerra de Corea o de cualquier acontecimiento internacional. Eso, por supuesto, va desapareciendo a medida que la revolución y la confrontación con los Estados Unidos van haciendo imposible esa convivencia. Entonces, Santiago empieza a hacer el noticiero del ICAIC. Es un noticiero profundamente politizado, profundamente aplaudido y profundamente cifrado. Polarizaba el cine hasta que empezara la otra película norteamericana, francesa o italiana. A mí me tocó entrar en un

cine para separar a dos espectadores que se entraron a piñazos uno a favor de la revolución y otro en contra de ella, porque se pasó del aplauso y las ofensas a una confrontación a golpes. Se encendían las luces y venía la policía y se llevaba a tres personas, una con un ojo amoratado ya. El cine se convirtió en teatro de lucha de clases violenta. Santiago era el responsable de hacer noticieros semanales, Santiago los realizaba, pero Alfredo Guevara se reservaba la aprobación política. Ese es un proceso que se va dando en los primeros años de la revolución, hasta que la madurez y la experiencia de Santiago hacen que ya Alfredo delegue y le deje a Santiago la responsabilidad de hacerlos por su cuenta. Alfredo no tenía que tutorarlos. Ahora, podría darse el caso de que Santiago le mostrase a Alfredo, antes de enviarlos al laboratorio para hacer las copias, noticieros muy delicados políticamente, con temas muy en caliente políticamente. El noticiero del ICAIC no tenía ningún tipo de control gubernamental por fuera del ICAIC, era una responsabilidad total y absoluta del ICAIC. No debía consultar políticamente con el partido ni con una instancia gubernamental. En ese proceso Santiago tenía todas las semanas que editar diez minutos de película, o sea 900 pies de película en 35 mm. Todas las semanas, o sea al cabo de dos años, Santiago había hecho 104 noticieros, y cortando y cortando, editando con el editor de imágenes y el editor de sonido fue cómo Santiago comenzó a cogerle el gusto al acto creativo, no solamente al acto de ejecución de un trabajo profesional político. Comenzó a surgir alguien que tiene chispa, talento, sobre todo en la edición, para empezar a hacer diferente el noticiero tradicional. El Noticiero ICAIC comienza lentamente a ganar una personalidad propia, una autoría, con Santiago al frente y los camarógrafos y los sonidistas y el musicalizador, va surgiendo en torno a Santiago un equipo de apoyo. La primera vez que a mí me llamó la atención que Santiago se salía del caminito tradicional fue en julio del 61. En un noticiero que tiene que ver con la visita de Yuri Gagarin a Cuba, el primer cosmonauta soviético. Gagarin llegó a Cuba en condiciones muy peculiares porque cuando llegó a La Habana estaba cayendo un inmenso aguacero, llovía torrencialmente y Fidel y Gagarin se encontraron en medio del aguacero, entonces cinematográficamente la locación del aeropuerto, del aguacero le daba un interés visual al noticiero. En aquella ocasión tuve la impresión de que Santiago le estaba cogiendo el juego al cine, más allá de ser un artesano y después viene lo que tú ya has escuchado y yo te repito, que es en 1963 cuando ya Santiago lleva casi tres años haciendo el noticiero, que hace el noticiero dedicado al entierro de Benny Moré. En ese noticiero sobre el entierro de Benny Moré y el homenaje que le hacen en el pueblo de donde era nativo, en la provincia de Santa Isabel de Las Lajas, Santiago hizo una edición irreverente, lejos del típico clasicismo. Lo hizo así,

también, porque la manera que tuvieron de recordar a Moré en el pueblo, con las creencias de origen africano, inspiraban la imaginación de Santiago. Así fue que comenzamos a sentir que Santiago estaba siendo un creador, un artista. Ese artista después se reveló con más fuerza en el documental *Ciclón* y posteriormente ya Santiago se consagró cuando hace un documental tipo videoclip de la dimensión de Now. Ese es el proceso mediante el cual sintetizaría cómo Santiago va surgiendo como un creador cinematográfico y ya el funcionario cultural que era Santiago pasa a ser un creador. En ese periodo, Santiago siempre hacía el noticiero y creo que las veces que viajó, que no estuvo en La Habana, un compañero, Humberto García Espinosa, hermano de Julio García Espinosa, que estaba de subdirector del noticiero, lo sustituyó; pero Santiago en esa etapa prácticamente no viajaba. Comienza a viajar con más frecuencia cuando empieza a combinar su trabajo de director del noticiero con la creación de documentales. En 1966, cuando ya llevábamos seis años de noticiero, Santiago va ir a Vietnam y a Laos, a filmar lo que después fue *Martes 13* y *La guerra olvidada*. En ese momento yo acababa de terminar de trabajar como director asistente de *Las aventuras de Juan Quin Quin*, una película de Julio García Espinosa, y me llama Alfredo Guevara y me plantea que hace falta que yo sustituya a Santiago al frente de la oficina del noticiero. Fueron tres meses aproximadamente, doce semanas que estuvo Santiago en Vietnam para hacer *Martes 13* y hacer también el documental en Laos. Yo había hecho documentales, había hecho un corto de ficción, había hecho de asistente de dirección. No tengo ni tenía una vocación por el cine documental y, muy particularmente, en todo caso, si tuviera vocación para el cine documental no sería por un cine de la dinámica del noticiero que te obliga a trabajar toda la semana, como si fuera un periódico o una revista donde hay un día de cierre y hay que hacer la revista porque tiene que salir el domingo. Yo no tenía esa vocación y tampoco esa experiencia, los documentales que había hecho eran encargos. Pero también me llega una tarea política y como tal la asumo y comienzo a hacer el noticiero y, por supuesto, yo no llegué allí a inventar nada. Santiago ya tenía un estilo, de pronto un noticiero de una semana tenía un gran suceso que duraba toda la edición, o tenía dos o cuatro sucesos y había una noticia política. Yo tenía un estilo tal vez más sereno que el de Santiago, pero trabajaba en equipo con los compañeros y, de alguna manera, lo que hice fue respetar ese estilo de trabajo y tomar decisiones artísticas, pero respetando un orden. De pronto había un asunto que me interesaba más y yo hacía un noticiero más analítico, al estilo mío. Bueno, yo mismo no me he puesto a desentrañar lo que yo hacía. Yo hacia mi trabajo profesional, cumplía, lo que sí, el noticiero me obligó, y eso sí fue bueno como escuela, a una dinámica de improvisación y de trabajo rápido que

no era una característica mía. O sea, aun cuando después yo no me quedase con ganas de hacer noticieros, formó parte de mi formación como cineasta. Yo hacía el noticiero, cuando yo lo terminaba, como no tenía jerarquización para aprobarlo, entonces se lo enseñaba a Alfredo Guevara, que era quien lo aprobaba. A esas alturas, como ya he contado, Santiago ya tenía autoridad para aprobarlo, solo circunstancialmente, cuando era un tema muy caliente de política, se tomaba el trabajo de consultarle a Alfredo. Cuando Santiago llegaba del viaje, yo me reunía con él y le contaba lo que había hecho. Santiago veía los noticieros o no los veía y yo me iba a mis otros intereses. De esa manera, yo estuve haciendo el noticiero esporádicamente. Santiago se iba quince días, yo hacía los noticieros. Santiago se iba otra vez, un mes, yo hacía los noticieros y con ese cuento hice 34 noticieros a lo largo de mi vida. Otros compañeros, Pastor Vega, Jorge Fraga, para mencionarte dos que recuerdo bien, vivieron situaciones parecidas a la mía, iban esporádicamente. Después, por el año 1975, 1976, Fernando Pérez, Rolando Díaz y Daniel Díaz Torres sí estuvieron entre dos y tres años trabajando con Santiago en el noticiero. Se puede pensar en esos compañeros en la recta final del noticiero, cuando el espacio se iba a terminar por ley de la vida, llega el mundo digital, la innovación tecnológica, ya esas tareas le corresponden a la televisión. No se puede estar gastando el negativo de cámara y copias, cuarenta copias para los cines en el año 1990 y el noticiero comienza a perder razón de existir en los cines. En esa recta final, hay varios compañeros que colaboran como José Luis Sánchez, José Padrón, Lázaro Burías. José Luis Sánchez está en Cuba trabajando, sus dos compañeros emigraron. Al final pasan de dos los compañeros que estuvieron algún periodo de su vida trabajando en el noticiero, con Santiago de tutor, coyunturalmente como yo, como Fraga. Miguel Torres estuvo como cuatro años trabajando en el noticiero, porque ya Santiago estaba combinando su obra del noticiero con su obra documental. Entonces Santiago tutoriaba el noticiero, lo aprobaba, lo veía, pero Santiago estaba haciendo documentales. Hacía algunos noticieros, pero lo que hacía era aprobarlos, dirigirlos en el sentido mayor, discutir con los directores, estos compañeros que te acabo de mencionar. Esa era la síntesis que te puedo hacer de Santiago y el noticiero.

C.A.B.: ¿Esos realizadores entonces seguían algún patrón? ¿Sería posible describir qué patrón era ese del noticiero?

M.P.P.: Es que yo uso la palabra patrón, yo mismo como que me enredo. Me enredo porque el noticiero era muy dinámico, combinaba el humor, a veces era punzante, noticieros politizados, de confrontación con el imperialismo norteamericano, pero también tenía humor crítico, en un momento dado la revolución tuvo problemas internos, deficiencia, cosas que funcionaban mal en

Cuba. Hay una cosa que me parece importante decirte que es que Alfredo Guevara desde que creo el noticiero tuvo la sagacidad de llamarlo Noticiero ICAIC Latinoamericano. Siempre en este organismo, al igual que en Casa de las Américas, como centro de comunicación con los escritores y artistas de América Latina hubo vocación latinoamericana. Ese es un rasgo que tiene que ver con la personalidad de Alfredo Guevara porque en el año 1959 o en 1960, yo podía haberme preguntado “¿por qué se llama *latinoamericano*?” Es que la vocación de proyección hacia el continente está muy presente en el ICAIC y en la persona de Alfredo en particular. La idea, en última instancia, proviene de una respuesta retórica, pero mira, este país tuvo un señor que se llamó José Martí, que dejó una Cuba muy marcada por la identidad continental, a pesar de ser una isla. Martí dejó una huella muy profunda de que la identidad de esta isla era América Latina.

C.A.B.: La patria grande.

M.P.P.: Lo cual es increíble, una genialidad de Martí porque es una isla que está a 90 millas de los Estados Unidos. Además, cuando se dio la gran independencia del continente con Bolívar, con Miranda, con O’Higgins, con todos los grandes próceres, de San Martín hasta Bolívar esta isla terminó siendo la última colonia de España. Sin embargo, no sólo Martí, pero nadie como Martí, se encargó de crear un sentimiento de que somos parte de América Latina, del Rio Bravo a la Patagonia. Aunque Alfredo Guevara no sentara cátedra al respecto, lo cierto es que el noticiero fue latinoamericano, y eso también yo no puedo dejar de separarlo de otra cosa: la revolución a medida que se radicalizaba se iba quedando sola porque empezaron las rupturas debido a la presión norteamericana sobre los países de América Latina. Cuba había adherido al campo socialista, a la Unión Soviética, era un satélite de los soviéticos. El marxismo-leninismo era una ideología extraña a este continente y por lo tanto este país debía ser expulsado de América Latina. Fuimos expulsados [de la OEA], vino el bloqueo y el único país que no rompió relaciones con Cuba fue México. Sin embargo, nuestro país se aferró a esa identidad latinoamericana, en el sentido de que la amistad es con los pueblos no con los gobiernos. Es un sentimiento. Debo confesarte que es un sentimiento que en mí se fue creando progresivamente. Yo no era de vocación, leía Martí, me parecía formidable, pero de ahí a que yo me sintiera latinoamericano en 1959, te estaría mintiendo o estaría modificando mi pensamiento real. Por supuesto el idioma era el mismo y México está muy cerca. Compartíamos manifestaciones culturales como las canciones mexicanas, el bolero, pero mis vínculos con el Cono Sur, con el mundo andino, con los chilenos, eran mentales, no eran emocionales. Y no digamos con tu país, donde se habla otro idioma, tiene una

música muy sabrosa, pero el cine de habla portuguesa no llegaba acá, empezó a llegar en la época de *Dios y el diablo en la tierra del sol* y en la época de *Barravento* y con Nelson Pereira dos Santos, con *Rio 40 grados*. Entonces esa vocación latinoamericana también tiene que ver con el interés que tuvo siempre el ICAIC, y particularmente la figura de Alfredo en que hubiera una gran solidaridad y una gran ayuda en aquel momento de lo que era el socialismo existente. Ahora en medio de eso tú me preguntaste por un noticiero que hice sobre Carlos Marighella. Creo que fue en diciembre de 1970, Santiago estaba fuera, no sé qué estaba haciendo, yo estaba en el noticiero por unas semanas y no había pasado nada en Cuba ni en el mundo que fuese atractivo, con fuerza cinematográfica, y de pronto me percaté de que se acercaba el primer año de la muerte de Carlos Marighella, y yo decidí dedicarle un noticiero. Busqué en el archivo de fotos, de material fílmico del año anterior al que lo asesinaron. Yo había leído sobre Marighella, era una figura que me resultaba atractiva porque hizo una radicalización política a una edad en la que lo normal es no radicalizarse, porque era un hombre de más de 50 años. Marighella despertaba curiosidad y admiración porque es un hombre de formación clásica latinoamericana que de pronto comienza a ser disidente de la ortodoxia del PC brasileño, como parte de la situación de Brasil con el golpe que tumba a Goulart, y de lo que se desata con la revolución cubana y con Fidel y con el Che, el movimiento tricontinental. Además estaba envuelto en la clásica disputa de la época entre los PC pro soviéticos y los PC pro China. Marighella vino a Cuba a la reunión de la OLAS en agosto de 1967, cuando tiene 55 o 56 años, cuando tiene una cierta edad. Marighella como que rejuvenece y se hace un tipo... El ICAIC le dedicó en boletines internos de información. Aquí en el ICAIC se divulgaba muchas cosas de Carlos Marighella internamente. Yo recuerdo que Alfredo Guevara en algún momento me comentó que había dos personas en aquel momento de su vida que lo habían atraído mucho por su posición ante la vida, que era muy diferentes entre ellos, uno era Carlos Marighella y el otro era George Jackson, el negro norteamericano que fue defendido por Angela Davis.

C.A.B.: ¿Perdón, cuál es el nombre?

M.P.P.: George Jackson. Escribió un libro llamado *Soledad Brother. Cartas de prisión*, pero Jackson es un hombre muy joven, creo que cuando lo matan tiene 30 años. Hay una canción de Bob Dylan dedicada a Jackson. En conclusión, yo me entusiasmé [con el homenaje a Marighella], me dije que como esta semana no hay una noticia importante, voy a hacer un noticiero temático dedicado a Marighella. Yo conocía a grandes rasgos a Marighella, podía organizar diez minutos de texto, y con la ayuda del editor y el musicalizador hice el noticiero, que ahora, como dices, te gustó mucho. A mí me sería

totalmente imposible recordar el proceso creativo, pues salió en la dinámica de una semana y punto. El otro año yo estaba por casualidad en la coyuntura del noticiero y me agarró el segundo aniversario de la muerte del Che, el 8 de octubre. Hice ese noticiero porque no había otra noticia tan atractiva y el noticiero tenía la libertad de, en un momento dado, convertirse en un pequeño documental.

C.A.B.: Una pregunta sobre la estética de los noticieros: Santiago hacía muchos collages, lo que se configuró como una identidad de Santiago. ¿Cómo empezó eso?

M.P.P.: Mira, desgraciadamente se acaba de morir hace poco Pepín Rodríguez, que está entrevistado en el documental *Memorias* y Jorge Pucheux, otro compañero muy valioso, vive ahora en México. Santiago se convirtió en alguien que suplía la escasez de recursos apoyándose en su imaginación y pidiéndole cosas a una persona muy imaginativa con la truca, con los efectos del cine no digital, que era Jorge Pucheux. Soy injusto, corro el peligro de olvidar un tercero o cuarto colega del departamento, pero creo que Jorge Pucheux y Pepín Rodríguez fueron los de mayor peso a la hora de interpretar lo que Santiago les pedía para llevarlo a la máquina. Tienes toda la razón, de que la escasez de recursos hacía que hubiera que trabajar con tres o cuatro fotos, y con la música conseguir imaginativamente darle movilidad a la foto.

C.A.B.: ¿Y sabes de dónde venían esos archivos?

M.P.P.: Mira, como el noticiero se hacía para el mercado cubano, para los cines cubanos, no teníamos que pagarle derechos de autor a nadie. Acá todo lo que llegaba lo hacía porque lo mandaban amigos, porque venía en documentales, porque se copiaba de la televisión. Uno tenía ese archivo a su disposición y tenía libertad absoluta para utilizarlo, sin pedirle permiso a nadie. Teníamos un contrato con una empresa inglesa, cuyo nombre te voy a decir de manera imprecisa, “Bisngú”, que le mandaba noticias al ICAIC, pero el resto era pirateado.

C.A.B.: Sobre el proceso de producción, ¿cómo era la organización del equipo, cuántas personas había, cómo se hacía el montaje, cómo era la relación con los músicos, con el Grupo de Experimentación Sonora? ¿Puede hablarme sobre eso?

M.P.P.: El noticiero tenía una plantilla de camarógrafos fijos que se rotaban, pero fundamentalmente había cinco o seis compañeros permanentes en el noticiero que hacían guarda de ocho horas. Eran tres noticieros, tres camarógrafos al día. En ocasiones, para noticias importantes, podía enviarse a dos

o tres camarógrafos. Esos compañeros comenzaron a amoldarse al estilo de Santiago, con la cámara en mano. Eran Iván Nápoles, Leny Espinoza, Raúl Pérez Ureta, que después devino más hacia la ficción y Rodolfo García. Corro el peligro de ser injusto olvidando a alguien, pero había un grupo de compañeros que se convirtieron en cabeza del noticiero. Y Santiago contaba con una editora de imagen, Norma Conrado y con un musicalizador, Idalberto Gálvez que trabajaba como editor de sonido y que era una persona que tenía una excelente relación creativa con Santiago para la búsqueda de la musicalización de los sonidos del noticiero. Esencialmente, había un editor de sonido, un editor de imagen, el mezclador podía ser el que estuviera de turno y un equipo de camarógrafos y productores y chóferes, era un equipo en el tercer piso del ICAIC donde está ahora la oficina de Lázara (Herrera), ahí estaba la dinámica del noticiero.

C.A.B.: Al comienzo Santiago utilizaba músicas ya listas, creo que hacía el montaje encima de la música como en *Now*, pero después creo que el Grupo de Experimentación Sonora empezó a hacer la música para las imágenes.

M.P.P.: Mira, ahí tendrías que oír otras opiniones porque lo que te voy a decir no te lo puedo garantizar del todo. El grupo sonoro, Leo, Silvio, Pablo, Sara, los trae aquí Alfredo Guevara como un grupo para enriquecer sonoramente el cine cubano y también para protegerlos. En aquellos momentos había una corriente en el campo de la cultura que era muy ignorante como para entender los valores que iban desatando como jóvenes creadores, Silvio, Pablo, Noel, Sara y Leo, este último era un hombre joven pero brillante, que podía prepararlos y darles una superación musical. Alfredo los pone aquí, los cuida de medidas burocráticas contra ellos y comienzan a producir. Santiago se nutre de lo que ellos producen, si alguna vez crearon algo para el noticiero, no lo sé. Hasta donde yo conozco, si le crearon algo a Santiago fue para los documentales, pero en los noticieros Santiago se servía de la música que iban haciendo y que se iba archivando en el ICAIC.

C.A.B.: En el caso de los noticieros que usted realizó, ¿cómo fue?

M.P.P.: Todo fue música de lata, música guardada, de archivo.

C.A.B.: ¿Cuáles eran las dificultades de realización de este periodo, cuando empezaron en especial hasta el Periodo Especial?

M.P.P.: Con el Periodo Especial se acaba el noticiero, ya en condiciones materiales, negativo de cámara, sacar las copias, el país está en una crisis, y el cine, por supuesto, también. , Además, la aparición de la nueva tecnología estaba pidiendo que la televisión fuese el medio de difusión. En todo caso,

habría que hacer un noticiero mensual, pero es que sacar 40 copias de positivo, traía para los costados al noticiero.

C.A.B.: Yo quería saber eso también, Santiago hablaba de hacer un cine para las masas, masivo, para muchas personas, para muchos espectadores. ¿No había intención de pasar en la televisión los noticieros para alcanzar más personas?

M.P.P.: Es que el ICAIC tenía una política cultural e informativa autónoma que no se contradecía los principios generales con los de la televisión, pero era otra estética, otra manera de ver la misma realidad, estamos por lo mismo pero desde ángulos diferentes a la hora de expresarlo.

C.A.B.: Además de esos noticieros del Che y Marighella que hiciste, ¿hay algún noticiero que te haya marcado?

M.P.P.: Para mí hay tres noticieros que recuerdo que me gustó hacerlos: el homenaje al Che, a Marighella y un noticiero que lo he visto de nuevo y me impacta, porque yo estaba también en el noticiero. Santiago no estaba en Cuba en ese momento, y yo hice el noticiero con el que empezamos oficialmente, en La Habana, el acto de inauguración de la Zafra de los diez millones en 1970. Es un noticiero que ojalá que puedas ver. Yo lo tengo porque para mí era un noticiero triunfalista. Se iba a empezar una batalla económica y empezaba como con un himno espectacular, la voz en *off* de Fidel y entonces tenía algunos intercortes, en el estilo Santiago, que son letreros que se acercan y desaparecen, de cartelitos que entran que era como un equilibrio entre “vamos a empezar una batalla”, confiados en que vamos a triunfar, pero habían unos cartelitos que decían “¡Cuidado!”, “¡Cuidado!”, “¡Cuidado!” “¡Cuidado!”, advertencias, hombre. Después de que no se cumplió el plan de los diez millones, yo veo ahora el noticiero cuarenta años después y eran advertencias timoratas, tímidas y cuando ya iba a terminarse el documental. Termina con Fidel hablando, exhortando a la batalla, todos se ven como psicología por la propia psicología de la revolución asediada, que es una psicología militar. Mientras Fidel está hablando de que comienza una batalla, comenzamos a intercalar imágenes de la zafra y del Che y por debajo comenzamos a meter *Hey Jude* de los Beatles, porque el *Hey Jude* de los Beatles tiene algo de himno. Eso por ejemplo, para cierto espíritu convencional era un sacrilegio, era profanación porque Los Beatles, con *Hey Jude*, Ernesto Guevara y Fidel Castro como que no se mezclan. Sin embargo le venía bien en ese momento, el himno, ‘nanarana’, que era formidable.

C.A.B.: Hablemos de las dificultades del periodo, de ese Periodo Especial, pero antes, ¿cuáles eran los problemas que enfrentaban para hacer los noticieros?

M.P.P.: A mí me da la impresión que mientras no hubo la gran crisis que se le presentó a la revolución en el campo socialista y a todas las revoluciones del mundo, el noticiero siempre tuvo el máximo posible de los recursos que el gobierno le podía dar al cine cubano porque el noticiero era de una importancia. Además, el prestigio de Santiago lo consolidó de una manera tal que Santiago era un personaje como artista y como intelectual y como político, entonces el noticiero sufrió los embates que ya le presentaba a la revolución con la crisis que vino en el año 1990.

« Approcher l'insaisissable vérité » : entretien avec Pedro Chaskel autour de ses documentaires cubains

Ignacio Albornoz Fariña*

Né en Allemagne en 1932, Pedro Chaskel Benko est un réalisateur, monteur et opérateur de prises de vues chilien, figure fondamentale dans l'émergence de ce que l'on appellera plus tard *Nouveau Cinéma Chilien*. Entre 1964 et 1972, Chaskel réalisa six films, principalement des moyen-métrages, toujours au sein du Département de Cinéma de l'Université du Chili, dont il fut l'un des directeurs. Ces films, dont *Témoignage* (1969), *Ce n'est pas le moment de pleurer* (1971), *Ils vécurent ici* (1964), *Avortement* (1965) et *Il était une fois* (1965), portaient tous sur des thématiques sociales et mêlaient à parts égales dénonciation et témoignage.

Après le coup d'état du 11 septembre 1973, Chaskel, alors directeur du Département de Cinéma de l'Université du Chili, fut congédié par les autorités militaires et dû quitter le pays. Ses pérégrinations, après un court séjour en Argentine, le conduisirent à Cuba, où il travailla pour l'ICAIC (Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques), d'abord comme monteur puis comme réalisateur. C'est précisément au sein de l'ICAIC qu'il réalise, entre 1979 et 1983, les six films documentaires que cet entretien voudrait présenter : *Des yeux comme mon père* (1979), *Dépêche du Chili* (1979), *Qu'est-ce que... ?* (1980), *Une photo parcourt le monde* (1981), *Bâtisseur chaque jour, camarade* (1982) et *Che, aujourd'hui et toujours* (1983).

De retour au Chili en 1983, Chaskel continua son labeur documentaire avec des courts-métrages à portée politique tels que *Nous sommes +* (1985) et *Pour la vie* (1987), tous les deux co-réalisés avec Pablo Salas. Il intègre ensuite, en 1985, l'équipe de production de l'émission de télévision *Au sud du monde*, pour laquelle il réalise, monte et écrit quelques-uns de ses plus beaux épisodes. Dans les années 1990, avec l'avènement de la démocratie, il co-réalise, avec Gastón Ancelovici et Jaime Barrios, le documentaire *Neruda dans le cœur* (1993). Plus récemment, il a réalisé le documentaire *De vie et de mort : témoignages de l'opération Condor* (2015).

En tant que monteur, Pedro Chaskel a participé à des projets emblématiques de la cinématographie chilienne. En 1969, il monte pour Miguel Littin

* Doctorant. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Laboratoire ESTCA, Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel. 93526, Saint-Denis, France. E-mail : i.albornoz.fa@gmail.com

Le chacal de Nahueltoro et collabore aux côtés de Patricio Guzmán, à partir de 1975, dans le montage de *La Bataille du Chili*, qui s'étend sur plus de trois ans dans les locaux de l'ICAIC.

Ignacio Alborno Fariña : Cher Pedro, merci d'avoir accepté de réaliser cet entretien. La revue *Doc On-Line* prépare actuellement un numéro intitulé « Révolution cubaine et documentaire – 60 ans », pour lequel je tenais à m'entretenir avec vous au sujet des films documentaires que vous avez réalisés à Cuba, en tant qu'exilé politique du régime d'Augusto Pinochet. Commençons par le rappel de quelques données biographiques. À quand remontent vos rapports avec le cinéma cubain ? Quand et comment êtes-vous arrivé à La Havane ? Quelles furent les conditions de votre départ et celles de votre arrivée ?

Pedro Chaskel : Mon rapport avec les cinéastes cubains remonte aux années 1960, quand j'étais directeur de la Cinémathèque de l'Université du Chili (peu après j'ai été le directeur de son Département de Cinéma). Dans le cadre des deux festivals internationaux de cinéma de Viña del Mar (1967 et 1969), nous avons eu le privilège de rencontrer Alfredo Guevara, principal dirigeant de la cinématographie cubaine et président de l'ICAIC. Nous avons également fait connaissance avec Saúl Yelín, responsable des affaires étrangères de l'ICAIC, et avec Julio García Espinosa, qui deviendrait plus tard notre interlocuteur officiel pendant le montage de *La Bataille du Chili*. Nous avons par la suite maintenu un échange permanent d'informations et de films, en particulier de documentaires. Ces activités, comme tant d'autres, ont été violemment interrompues après le coup d'état du 11 septembre 1973. D'ailleurs, tout le personnel a été congédié. Le Département, quant à lui, a été fermé.

À cette période, on vivait constamment sous l'emprise de la terreur : c'était le temps des assassinats, des exécutions sans procès, des tortures, des disparitions. Les cinéastes n'ont pas été épargnés. Le jour même du coup d'état, Hugo Araya, opérateur de prises de vues et artiste aux talents divers, a été abattu dans les locaux de l'université. Il n'avait pas entendu l'ordre d'un militaire en service... Les forces de l'ordre ont arrêté aussi Patricio Guzmán et l'ont envoyé au Stade National, qui faisait alors office de centre de détention, d'interrogation et de torture. Carmen Bueno (actrice) et Jorge Müller (opérateur) ont été arrêtés en 1974 et demeurent disparus jusqu'à aujourd'hui. Dans ce contexte, la plupart des cinéastes ont dû s'exiler, surtout en Europe.

Personnellement, j'avais l'intention de rester au Chili malgré tout. On m'a toutefois conseillé de quitter le pays à maintes reprises, l'argument étant que je risquais ma vie si je restais : j'étais, après tout, l'auteur de documentaires tels que *Nous vaincrons* et le directeur d'un département de cinéma très à gauche.

Je pouvais, on m'a dit, être plus utile à l'étranger qu'au Chili. Aujourd'hui je réalise que ces conseils m'ont très probablement sauvé la vie.

Concrètement, j'ai quitté le Chili le 28 novembre 1973 à bord du train transandin en direction de Buenos Aires. Je m'en souviens car c'est la date de l'anniversaire de Paula, ma fille. J'ai passé au moins deux mois chez mon grand ami Humberto Ríos, documentariste bolivien résidant en Argentine, malheureusement décédé en octobre 2014.

Si je ne m'abuse, c'était dans le courant du mois de janvier que j'ai reçu un message de Patricio Guzmán. Il m'y parlait d'une offre des cubains, qui allait résoudre tous les problèmes : on allait monter *La bataille du Chili* à l'ICAIC. N'ayant pas de vol direct entre le Chili et Cuba, j'ai dû rejoindre ma femme, Fedora, et mes enfants à Lima. Grâce au soutien de l'ambassade cubaine nous avons continué ensuite vers La Havane. C'était début 1974.

Une fois à Cuba, nous avons été accueillis par les gens de l'ICAIC. Avec Patricio, nous nous sommes attaqués au montage de *La bataille*, ce qui a été pour moi une expérience passionnante. Je me souviendrai toujours, avec gratitude, de la générosité avec laquelle nous avons été accueillis, Patricio et moi. Pendant les trois ans qu'a duré le montage, nous avons été assistés constamment par le personnel et il nous a été donné accès à toute l'infrastructure : salle de montage, laboratoire, etc.

Voilà pour ce qui est du travail. Sur le plan familial, nous avons été rapidement logés, et nos enfants ont été placés dans une école pour poursuivre leurs études. On nous a fourni aussi une assistance médicale. Tout ceci nous a permis de nous concentrer exclusivement sur le montage. Je crois qu'il aurait été très difficile, voire impossible, d'obtenir des conditions de travail aussi confortables ailleurs. Ces aides ont été octroyées de façon totalement gratuite, à la suite d'une décision de l'Etat cubain. En fait, il n'a jamais été question que l'ICAIC perçoive des rétributions économiques en échange de toute leur aide, même quand il s'est agi de faire circuler le film à l'étranger. Cela n'a été qu'un des nombreux gestes de solidarité de la Révolution Cubaine avec la Résistance Chilienne.

Aussitôt le montage de *La bataille* terminé, nous nous sommes réunis avec les dirigeants de l'ICAIC. Alfredo Guevara nous a parlé de la suite, telle qu'il l'envisageait : si nous le souhaitions, a-t-il dit, nous pouvions partir. Or si nous voulions rester, il nous proposait d'être affectés à l'équipe de l'ICAIC en tant que réalisateurs. Patricio, lui, a décidé de partir en Europe. Moi, je suis resté. L'idée de devenir réalisateur au sein de l'ICAIC me semblait un défi fort intéressant : le documentaire cubain jouissait alors d'un grand prestige international.

IAF : En vous lisant, je me demande comment votre intégration à la vie cubaine s'est faite concrètement, sur les plans autant professionnel, personnel qu'idéologique. Pourriez-vous nous en parler ?

PC : Mon intégration à la vie quotidienne cubaine s'est faite une fois que nous avons fini le montage de *La bataille du Chili*, qui s'est étendu sur trois ans, avec des journées de travail qui duraient parfois dix heures, surtout pendant les premiers mois. Mon premier travail à Cuba a donc été le montage de *La bataille*, et ce que j'ai connu le mieux, durant ce temps, c'était les quatre murs de la salle de montage. Mon plus grand défi à cette période a été le *domp-tage*, c'est-à-dire la maîtrise de la monstrueuse table de montage soviétique 16 mm dont nous nous servions, la seule à travailler ce format à l'ICAIC.

Mon itinéraire journalier était simple : je prenais le bus chaque matin et descendais près de l'ICAIC, quartier d'El Vedado, à l'intersection des rues 23 et 12. Peu de temps après, Fedora s'est intégrée elle aussi à l'ICAIC, en tant que chercheuse et assistante de réalisation. C'est à ce titre, d'ailleurs, qu'elle a participé à tous mes documentaires. Je considère, somme toute, que l'intégration a été facile, bien que mon apparence de « petit blond aux yeux bleus » m'ait joué parfois des mauvais tours (en réalité je suis plutôt chauve et mes yeux sont gris).

En ce qui concerne mon retour à la réalisation de documentaires, tout s'est déroulé naturellement. Le travail acharné de *La bataille*, ainsi que la qualité du résultat final, me faisaient jouir d'un certain prestige auprès des autres documentaristes de l'ICAIC.

Si mon souvenir ne me trahit pas, la méthode habituelle de production de documentaires était la suivante : on soumettait un projet, ou parfois même une idée (cela m'est arrivé deux ou trois fois). Aussitôt cette idée acceptée, on commençait par élargir la recherche initiale, ce qui incluait, le cas échéant, la confection d'un scénario et d'un possible plan de tournage. On établissait ensuite les dates de tournage selon les disponibilités du matériel et du personnel. En général, on filmaient en 35 mm avec des caméras Arriflex.

Je n'ai jamais entendu parler de documentaires de commande, mais il devait y en avoir. Je n'ai pas entendu non plus parler de projets refusés, mais il a dû y en avoir aussi. Il ne faut pas beaucoup d'imagination pour deviner les causes possibles d'un refus : facteurs économiques, difficultés de production ou brouilles politiques de tout type. Bien que je n'aie jamais été au courant de ce type de décisions, dans les sphères artistiques, tout le monde savait que l'ICAIC était une sorte d'îlot libertaire par rapport à d'autres organismes publics.

En termes idéologiques, à l'ICAIC, je me suis vu confronté au dilemme suivant : qu'est-ce que je veux ou dois faire, en tant que cinéaste engagé, dans ce pays qui nous a accueillis de la sorte ? J'ai finalement conclu que rien ne me poussait à renoncer à ma vision critique de la réalité. Au contraire, si j'étais là, c'était justement pour contribuer à ma façon, aussi modestement que ce soit, à la réalité cubaine, en en donnant ma vision personnelle.

IAF : Dans *Des yeux comme mon père* (1979), votre premier film cubain, vous demandez à des enfants issus de l'exil de donner un témoignage au sujet de leur vie à Cuba. Ce qui frappe d'abord est l'aisance avec laquelle les enfants s'adonnent à leurs récits, ainsi que leur lucidité. On est très étonnés aussi d'y découvrir un ton de tendresse, ostensible même dans la manière dont vous filmez leur visage. Loin d'être pesant, le film s'avère gracieux, voire drôle à certains moments. D'où vient l'idée du film ? Comment s'est faite la sélection des témoins ? Comment avez-vous abordé le montage et la musique ?

PC : Je suis un réalisateur avec une sorte d'inspiration à retardement. Les thématiques de mes documentaires s'appuient très souvent sur les trouvailles d'autres personnes. Cela a été le cas pour *Des yeux comme mon père*, dont l'idée a émergé pendant quelques conversations que j'ai eues avec ma femme Fedora et Silvia Eloísa (la Negra), une amie de la famille. Ce sont elles qui ont apporté les éléments principaux.

Avec ce film, je cherchais à savoir comment les enfants se sentaient dans ce nouveau cadre de vie, ce qu'ils en pensaient. Comment pouvaient-ils être heureux après tout ce qu'ils avaient vécu (parents assassinés, amis disparus, clandestinité) ? Le film portant fondamentalement sur des garçons et des filles nés, comme moi, à l'étranger, il s'agissait aussi pour moi d'une manière d'accéder graduellement à la réalité cubaine.

Je dois avouer que je n'étais pas très conscient au moment du tournage du traitement peu frontal auquel vous faites référence. Rétrospectivement, je vois que c'est précisément en raison de ce caractère indirect, cette préoccupation pour la candeur, la spontanéité et la vérité que le documentaire acquiert toute sa puissance de dénonciation. Au fond, par leur seule présence, ces enfants élevaient un cri d'accusation contre les régimes dictatoriaux qu'ils avaient fuis.

Pour ce qui est de la sélection des intervenants, il n'y a pas eu d'audition à proprement parler. Tous les enfants habillés en uniforme venaient du lycée « Solidarité avec le Chili » ; ils avaient tous le même âge. Les autres, c'étaient les enfants des voisins et voisines du quartier, des fils et filles d'amis qui allaient dans des écoles pas loin d'Alamar.

Si mon souvenir est exact, les entretiens en groupe ont été filmés dans deux lieux différents : l'un en plein air, dans un parc que nous connaissions

bien, et l'autre dans le salon de notre appartement d'Alamar (troisième étage, une pièce de 16m²). L'étroitesse de l'espace (nous avons utilisé deux caméras pour cette séquence), la confiance, le bon esprit d'équipe et l'impeccable gestion de Fedora auprès des enfants, ont certainement contribué à créer une atmosphère détendue. L'ordre des questions a été un facteur décisif. Le fait d'avoir commencé par leur demander comment ils s'imaginaient Cuba avant d'arriver, quand ils étaient « petits », a donné lieu à des réponses assez drôles qui ont établi un climat de confiance.

Hormis l'invitation personnelle de Fedora, il n'y a eu aucun travail préalable avec les enfants. D'ailleurs, c'est elle aussi qui a posé les questions (que nous seuls connaissions), en les adaptant sciemment à mesure que les enfants répondaient. J'ai oublié de dire que Fedora était professeure de collège, diplômée de l'Université du Chili. Elle s'est acquittée de cette tâche, avec beaucoup de succès auprès de ses élèves, jusqu'en 1973.

Concernant le montage, le but général était de valoriser la candeur, la transparence et la tendresse ; le charme que, malgré leurs souvenirs traumatiques, dégageaient ces garçons et ces filles. L'important était finalement de leur donner la parole : c'était mon seul critère. Fidèle à ma méthode, j'ai écarté toute idée préconçue et me suis astreint à visionner sans cesse le matériel filmé, puisque l'ICAIC nous le permettait. Il y avait quelques heures de rushes. Nous avons défini quelques « blocs » indispensables : les deux entretiens collectifs, l'assemblage – que j'appellerais poétique – de la carte géante de l'Amérique Latine (dirigé *in situ* par Silvia, la Negra), les flâneries de quelques-uns des garçons en bord de mer ou dans les rues de La Havane, les activités musicales à l'école, etc. Les dessins commentés ont joué un rôle important : parfois ils disaient plus que les paroles.

En général on ne prête pas beaucoup d'attention à la musique, mais dans ce cas il convient de la souligner. Elle a été composée spécialement pour le film par le cubain Juan Márquez et interprétée par l'Orchestre Symphonique Nationale de Cuba. Pour moi, le fait de disposer d'un compositeur et d'un Orchestre Symphonique a été un luxe incroyable. En quelques lignes, notre méthode de travail était la suivante : je sélectionnais et mesurais les passages, nous les visionnions ensemble et échangeons ensuite quelques idées à propos de l'instrumentation et du climat émotionnel qui nous semblait plus pertinent.

Quand je recevais la musique enregistrée par l'orchestre (je n'en reviens toujours pas !), je la confrontais immédiatement avec ce que j'avais filmé. Il va sans dire que j'ai toujours été surpris par les effets tout à fait mystérieux que faisait émerger cette conjonction entre musique, et par musique j'entends aussi le silence, et image. Le mystère est tel que, parfois, ce qui avait été composé

pour un passage spécifique finissait par en accompagner un autre. Tout ce que Juan a composé je l'ai pourtant utilisé ; rien n'a été jeté à la poubelle. Si par hasard il me lit, j'en profite pour le saluer cordialement. Cela fait des années qu'il habite en Espagne, je crois.

IAF : En 1979, vous montez le moyen-métrage *Dépêche du Chili*. Tourné de manière clandestine en 1978, le film cible les principales activités des femmes de l'Association Chilienne de Familles de Détenus-Disparus. Il s'agit d'une des premières instances cinématographiques de résistance produites au Chili. Le film fut pensé d'abord pour la circulation internationale, d'où son titre. Quel était, d'après vous, l'objectif de ce film ? Avez-vous contribué à la réalisation, ou vous êtes-vous tenu exclusivement au montage ?

PC : Pour *Dépêche*, les buts du tournage et du montage sont clairs : d'un côté, il s'agit de dénoncer les crimes de la dictature, spécialement ceux qui se réfèrent à la disparition de personnes arrêtées par des agents des services secrets. De l'autre, nous cherchions à renforcer la dénonciation en la contrastant à la vigueur morale, la noblesse et le courage de tous les membres de l'Association de Familles de Détenus-Disparus.

L'idée du film découle de la décision d'un groupe de cinéastes chiliens qui ont assumé le risque de rester dans le pays après le coup d'état. Ils ont osé tourner clandestinement afin de montrer ce qui se passait au Chili. J'ai intégré cette œuvre collective en assumant la suite d'un travail déjà réalisé partiellement, que j'ai agrémenté d'une introduction et d'un scénario. Tout cela grâce au soutien solidaire de l'ICAIC.



Je dois vous avouer, au passage, qu'une de vos questions m'a un peu troublé. Je ne sais pas très bien comment y répondre. Vous me demandez si j'ai contribué à la réalisation ou « si je me suis juste limité au montage ». Le montage, surtout dans le documentaire, est une partie inaliénable de la réalisation : le film documentaire, en effet, se construit au moment du montage, beaucoup plus que le film de fiction. De ce fait, ma réponse est affirmative : je me consi-

dère, à juste titre, comme un des réalisateurs de ce film. C'est peut-être parce que j'ai toujours été – à une exception près – le monteur de mes propres documentaires, mais j'ai tendance à assumer la direction des films que je monte, ce qui dans ce cas était une nécessité, étant donné l'absence *de facto* des réalisateurs au montage.

Je ne sais pas exactement comment le matériel m'est parvenu, mais je crois avoir compris à l'époque qu'il avait d'abord été envoyé en Espagne. Il me semble qu'il y a été développé, copié et envoyé ensuite à l'ICAIC. Si mon souvenir ne me trahit pas, il n'était accompagné d'aucun type d'instruction. Je savais toutefois qui étaient les auteurs principaux (Carlos Flores, Jaime Reyes, José de la Vega, José Roman) ; ou peut-être que je l'ai appris plus tard... Ce qui est certain c'est qu'on a fini par me rendre le matériel afin que je voie ce qu'on pouvait en faire. C'est comme ça que le film est devenu, dans la pratique, une co-production entre le Chili et Cuba.

La première étape a consisté à obtenir une copie 35 mm à partir de l'original en 16 mm, afin de pouvoir le travailler avec les équipements de l'ICAIC (heureusement, la table de montage soviétique que nous avons utilisée pour *La bataille* était déjà au placard). Je me souviens de l'émotion et de l'humilité qui m'ont envahi lorsque j'ai visionné les rushes, qui ne dépassaient pas les 30 ou 40 minutes. Mon projet était d'être le plus fidèle possible aux intentions de mes camarades chiliens. Et cela, je dois l'avouer, n'a pas été difficile, car il y avait des ensembles assez définis, comme la grève de la faim, le groupe de musique, le jeu avec les enfants, les dessins, etc. L'important, en somme, c'était de les structurer en leur octroyant un début et une fin, pour que le film fonctionne comme récit, en mettant l'accent sur la capacité de résistance, parfois même joyeuse, des membres de l'Association.

Nous nous sommes aperçus cependant qu'il manquait une contextualisation, en vue de la projection du film auprès de publics un peu moins informés. C'est alors que nous avons pensé à ajouter une introduction, en nous servant de photographies et de coupures de journaux. Nous avons employé pour cela, principalement, des images issues de publications autour de questions humanitaires ou de droits de l'homme.

Quant aux textes, ceux de l'introduction ont été enregistrés par l'acteur chilien Nelson Villagra. En outre, nous essayions d'accorder une plus grande visibilité à ce qui venait de l'« intérieur » du pays ; le reste des commentaires (lus par ma femme Fedora) ont donc été tirés directement des documents internes de l'Association. Le titre, quant à lui, s'inspire des *Recados* de Gabriela Mistral. Il a été choisi une fois le documentaire terminé.

IAF : Vous avez ensuite réalisé un court-métrage appelé *Qu'est-ce que... ?* Il s'agit d'un film-sondage. Vous y juxtaposez les réponses plus ou moins informées de différentes personnes, lesquelles essaient d'expliquer ce que des mots tels qu' « éviction, chômage, mendiant ou race » veulent dire. Comment vous est venue l'idée ? Comment ce film reflétait-il la situation socio-politique de Cuba ? Croyez-vous qu'il s'agit d'une œuvre peut-être trop optimiste ? Pourquoi avez-vous choisi de donner une si grande importance aux réponses des enfants ?

PC : *Qu'est-ce que... ?* est une sorte d'expérience dont les aspects intéressants dépendent de la manière dont on l'aborde. L'idée de base consistait à demander à des jeunes gens, grandis avec la Révolution, de nous expliquer des situations, des personnages et des faits que l'on synthétisait en quelques mots, et que nous savions éradiqués. Nous partions du principe que la plupart des jeunes n'allaient probablement pas connaître la définition de ces mots-là, ou, dans tous les cas, s'ils la connaissaient, ils en donneraient un avis négatif. Le fait qu'un garçon n'ait jamais vu un mendiant dans les rues de La Havane, qu'il sache ce que le mot veut dire seulement parce qu'il a vu *Le prince et le pauvre* à la télé, ça disait quelque chose...

Je visais surtout un public international, pour lequel ce documentaire-enquête serait une manière de démontrer qu'à Cuba, à l'époque (mai 1980), il n'y avait pas de mendiants, de chômeurs, d'évictions, de jeux de hasard. Il m'intéressait également de montrer que cette nouvelle génération se trouvait au-delà de certains préjugés raciaux : les jeunes ne voyaient aucun inconvénient à la présence d'une population noire et ils refusaient même, indignés, qu'on leur pose la question « qu'est-ce qui est mieux pour un pays, plus de noirs ou plus de blancs ? ». Effectivement, l'enquête a été réalisée dans une période où les conditions de vie des cubains s'étaient améliorées considérablement, et leurs réponses en témoignent.

Mes collègues cubains ne voyaient pas de sens à ce documentaire-enquête qui leur semblait une évidence. Pour eux, l'aspect novateur se trouvait plutôt dans cette manière libre d'aborder les gens pour un entretien, sans aucune préparation, sans savoir comment, ou avec quel degré de précision, ils allaient répondre. Notre opérateur était émerveillé.

Il y a encore un autre aspect du film qui peut mériter d'être soulevé (c'est Manolito Pérez, cinéaste cubain, qui me l'a fait remarquer). Je parle de sa dimension de catalogue, d'inventaire de la gestuelle des jeunes cubains de l'époque. Cet aspect, il me semble, prévaut de loin sur le mécanisme quelque peu intellectuel dont je me suis servi pour aborder les passants.

IAF : Votre film suivant, *Une photo parcourt le monde* (1981), est une de vos œuvres les plus célèbres. Il s'agit d'un essai audiovisuel, un inventaire iconographique, où vous étudiez les multiples métamorphoses d'une image-icône : *Guerrillero heroico*, le portrait du Che Guevara réalisé par Alberto Korda en 1960. Pourriez-vous évoquer les conditions de production de ce court-métrage ? Pourriez-vous nous parler ensuite du procédé de fonds enchaînés de la deuxième partie du film ? Pourriez-vous nous raconter comment s'est déroulé le travail de documentation ?

PC : J'ai toujours refusé ce qu'on appelle « le culte de la personnalité ». Or, ayant réalisé moi-même trois films autour de la figure du Che, je ne suis pas le mieux placé pour en parler. J'assume toutefois la responsabilité et ne peut que dire, pour ma défense, ce qui suit : *Une photo parcourt le monde* porte sur une photographie, et donc sur un symbole ; *Bâtitteur chaque jour* montre des ouvriers qui, par leurs souvenirs, recomposent l'image d'un dirigeant idéal : un modèle nécessaire, certes, mais un modèle absent ; quant à *Che, aujourd'hui et toujours*, le titre porte en lui les mots « aujourd'hui » et « toujours ». Ces termes résument mon postulat : le message est plus important que la personne qui nous le transmet.



Je dirais qu'à Cuba, on ne vient pas au Che. C'est plutôt l'inverse : il vient vers vous, à votre rencontre, et pas seulement sous forme d'image. Rappelons qu'il est déjà présent dans la devise des jeunes pionniers (« nous serons comme le Che ») et que son visage, gigantesque, regarde les passants de la Place de la Révolution. D'ailleurs, face à un dilemme quelconque, les cubains affirment souvent : « si le Che était là, ça ne se passerait pas comme ça ».

Je suis arrivé à la figure du Che à travers la photo de Korda. J'étais curieux et voulais rencontrer son auteur, qu'il me raconte les détails de cette prise de vue, ainsi que l'histoire ultérieure. Avec Fedora, nous avons plongé dans les ar-

chives de l'ICAIC et de Presse Latine. Nous cherchions toutes les reproductions de la photo, qui était d'ailleurs partout : dans des journaux, dans des revues, sur des pancartes, des affiches, des drapeaux. Cette abondance m'a fait réaliser que j'avais peut-être quelque chose d'important entre les mains.

Par la suite, nous sommes tombés sur des films d'actualités montrant des manifestations de rue de toute sorte : manif de jour, de nuit, où l'on courait, où l'on marchait. Dans ces films on voyait aussi des fresques de rue, des graffitis, des dessins parfois monstrueux et en état piteux, mais reconnaissables malgré tout. J'avais parallèlement en tête l'idée de travailler sur l'énorme quantité d'affiches, toutes d'une grande qualité plastique, qui reprennent cette photographie incontournable.

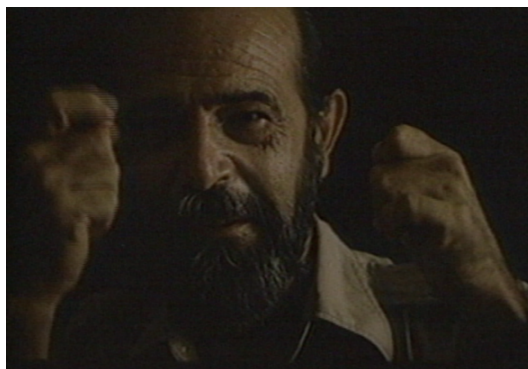
Concrètement, je me suis servi d'un procédé que j'avais connu grâce au Ciné-Club de l'Université du Chili. J'y ai vu pour la première fois, dans les années 1960, le documentaire de Bert Haanstra *Rembrandt, schilder van de mens*. Rembrandt avait peint, tout au long de sa vie, plusieurs autoportraits. Haanstra s'est rendu compte que ceux-ci avaient à peu près toujours les mêmes manières de cadrer et la même perspective. Il a donc décidé de filmer ces autoportraits un par un en essayant de maintenir les yeux de Rembrandt toujours au même point de son cadre. Le résultat était frappant : on voyait Rembrandt vieillir.

Mon but était d'appliquer le même procédé sur les affiches que j'avais à ma disposition à l'ICAIC. Les gens du département de trucages et d'effets d'optique, devenus célèbres après la réalisation de *79 printemps* de Santiago Álvarez, ont accepté le défi. Je recherchais un résultat très précis : le visage de la photo devait se transformer progressivement, en acquérant des expressions, des couleurs et des luminosités différentes. Les yeux, pourtant, devaient toujours rester au même endroit du cadre. Il s'agissait de montrer un personnage aux mille visages qui arrive à conserver néanmoins son essence. Je pense que cela a bien marché.

Concernant l'entretien avec Alberto Korda, il y avait quelques problèmes à régler. D'une part, une pénurie technique : le stock de pellicule était très limité et toutes les caméras étaient empruntées le jour de l'entretien. Il nous a donc fallu utiliser la grande caméra Mitchell BNC, véritable monstre, reliquat du temps des grandes superproductions hollywoodiennes. D'autre part, il me semblait que Korda avait déjà raconté mille fois l'anecdote de la photo. On courait donc le risque, malgré sa bonne volonté, d'entendre une vieille comptine qu'on connaissait très bien déjà.

Quand tout était prêt pour commencer à filmer (la caméra-monstre occupait la moitié de la pièce) et Korda s'appêtait à entendre les questions habituelles,

j'ai eu une idée : je l'ai incité à se souvenir de tout ce qu'il avait fait le jour où il avait pris la photo, depuis son lever jusqu'au moment de la prise de vue. La caméra étant insonore, Korda ne pouvait pas savoir quand on commençait à filmer, ce qui évitait de le distraire. Avec l'opérateur, nous avons mis au point un signal afin de bien utiliser le peu de pellicule que nous avons, et d'éviter ainsi que celle-ci ne se termine justement au moment le plus important de l'entretien (cela arrive très souvent !). Ce signal a très bien marché : arrivé au point du récit qui nous intéressait, Korda était déjà à tel point embarqué dans le train de ses souvenirs qu'il avait presque oublié notre présence. Il a donc tout raconté avec un grand naturel ; il y avait même dans sa voix une teinte de nostalgie, que le documentaire a réussi à capturer.



Pour ce qui est du montage, il n'a pas été très difficile de structurer le récit. Il y avait des blocs et des sous-blocs bien définis : les fresques de rue et les graffitis, les images fixes, les manifestations et les foules. Tout cela permettait de créer une progression solide, appuyée de surcroît par la bande-son. Quand on arrivait au point culminant du film, j'ai décidé d'ajouter de la couleur, créant ainsi un effet de surprise qui permettait d'atteindre un plus haut degré d'émotion, et qui venait en renfort de la musique et des paroles. Cette séquence, à son tour, allait finir par un zoom avant sur la photo de Korda.

Dans mon souvenir le montage de ce film a été intense mais très gratifiant dans l'ensemble. Une des étapes les plus intéressantes a été la séquence en couleur, pour laquelle il fallait organiser les affiches et les synchroniser avec la bande-son. Il fallait résoudre des problèmes de rythme, de coupure et d'enchaînement d'une image à l'autre ; les mouvements de caméra sur les affiches devaient également être harmonisés.

Une fois que l'image était montée presque intégralement, je l'ai confrontée à la musique de Gian Carlo Pagliaro (qui a aussi écrit le texte). Quelque chose

d'incroyable s'est alors produit : tout s'assemblait merveilleusement ; musique, image, texte et interprétation s'imbriquaient avec une perfection étonnante. Il ne manquait plus que de raccorder le montage au texte et à la musique. Cela m'a pris « à peine » plusieurs semaines. En tout cas, ce moment où le montage n'est plus un processus rationnel, où donc tout devient dirigé par des émotions, des intuitions, des sensations, m'a toujours fasciné.

Je me permets enfin une petite digression à propos du poème « Yo te nombro ». Certains ont attribué le texte de Pagliaro au poème « Liberté » de Paul Eluard, et il est vrai qu'ils partagent certaines similarités. Le texte de Pagliaro, cependant, diffère complètement de celui d'Eluard. Un exemple parmi tant d'autres : le poète français écrit le mot « liberté » seulement à la fin de son poème, alors que Pagliaro l'utilise presque comme un refrain venant couronner chaque strophe.

IAF : Votre film suivant a été *Bâtisseur chaque jour, camarade* (1982), deuxième volet de la trilogie autour du Che. Si dans *Une photo* vous faisiez l'étude de l'homme-mythe, dans *Bâtisseur*, en revanche, vous dressez le portrait d'un Che humain, mais exigeant. Composé d'entretiens avec des ouvriers qui l'ont rencontré personnellement, ce film exhibe, par rapport à vos travaux précédents, une certaine fatigue révolutionnaire. Ai-je raison de l'interpréter ainsi ? Comment avez-vous envisagé sa production et sa préparation ?

PC : J'ai été quelque peu surpris par une de vos questions. Vous dites qu'il y aurait dans *Bâtisseur* « une certaine fatigue des idées révolutionnaires ». À l'exemple que vous citez, j'ajouterais encore la critique qu'un ouvrier réalise à propos de ce qu'on appelait alors, ironiquement, le « sociolismo » (oui, avec un « o »). « Sociolismo » est une expression qui réunit les mots « socio » (en espagnol cubain, « ami ») et socialisme. L'expression désigne en peu de mots ces gens qui, une fois au pouvoir, ne font qu'agir en faveur de leurs amis et leurs proches. Il est peut-être difficile pour un étranger de comprendre cette véritable institution qu'est le « sociolismo ». Pour les locaux, toutefois, la référence est très claire. Permettez-moi de vous dire que vous vous trompez quant à cette supposée « fatigue des idées révolutionnaires ». En fait, c'est le contraire... J'essaierai de m'expliquer pas à pas.

Dans nos recherches dans les archives de l'ICAIC nous avons trouvé heureusement une bonne quantité de films contenant des interventions et discours du Che. Les bobines étaient accompagnées presque toujours – chose surprenante – d'une bande-son. On a appris plus tard qu'à l'occasion de la mort du Che la direction des actualités de l'ICAIC (les célèbres *Noticieros*), à la tête de laquelle se trouvait alors Santiago Álvarez, avait ordonné que l'on tire des copies de tout le matériel existant. Il y avait même des enregistrements faits

directement à partir d'un écran télé. Ces trouvailles nous ont aidés à jeter les bases du film.

Or, la présence du Che dans ce documentaire est, pour ainsi dire, un prétexte. Certes, le Che est un modèle pour les ouvriers ; mais il est également, et de manière plus concrète, le type de dirigeant que les travailleurs voudraient voir revenir sur la scène politique.

Une des seules choses qui me troublaient un peu à l'époque était la question de savoir comment aborder de manière critique certaines situations de la vie quotidienne à Cuba. En peu de mots, j'ai découvert qu'à travers ce personnage qu'était le Che, au travers de l'affection et du respect qu'il éveillait chez les gens, je pouvais évoquer quelques situations problématiques sans que l'on me reproche ma condition d'étranger. Personnellement, cela me fait plaisir quand un travailleur affirme : « les slogans sont des slogans ». Ou quand un autre ouvrier, le merveilleux Cribillé, soutient, d'un air souriant : « nous avons encore beaucoup de sacrifices à faire. Et nous sommes tous concernés, de celui qui est en haut de l'échelle à celui qui est en bas de l'échelle ». Il faudrait dire, d'autre part, que les ouvriers qui témoignaient en faisant ces critiques appartenaient aux couches les plus instruites des travailleurs cubains.

Dans le même ordre d'idées, j'ai toujours pensé qu'une des valeurs de ce documentaire était de constituer un excellent outil pour la formation de nouveaux « cadres dirigeants », que ce soit à Cuba ou ailleurs. Je parle de dirigeants qui puissent être en contact direct avec les travailleurs et travailleuses.

Notre prémisses étant d'éviter les témoignages des dirigeants, le tournage de ce film m'apparaissait en même temps comme une occasion de rencontrer des authentiques ouvriers cubains. Comme je m'étais imposé de réduire au minimum nos rapports avec les intervenants avant le tournage, cette prémisses s'avérait un peu problématique : avant de nous lancer dans les entretiens, il nous fallait avoir quelques renseignements à propos des entreprises, des lieux et des travailleurs.

Contrevenant alors à notre dessein initial, nous avons décidé d'organiser un tour de parole très rapide avec les principaux administrateurs des industries où le Che avait travaillé. Une anecdote éloquente, à ce sujet : quand la conversation arrivait à ce point où le souvenir de leur travail aux côtés du Che se concrétisait, tous ces hauts fonctionnaires, administrateurs d'industries et responsables d'entreprises de l'État se pâmaient. Certains ont même versé des larmes. Indices d'une amitié perdue ? Souvenirs d'un passé héroïque figés à cause de la platitude du présent ? Déception, douleur, « fatigue des idées révolutionnaires » ? Tout cela et bien d'autres choses encore. Du matériel pour un nouveau documentaire, n'est-ce pas ?

IAF : Votre dernier film à Cuba est *Che, aujourd'hui et toujours* (1983), où vous reprenez un discours dit par le Che à l'occasion du 2^{ème} anniversaire de l'Union des Jeunes Communistes. Comme à votre habitude, vous ne cachez pas votre dispositif. Le film s'ouvre, ainsi, par un plan montrant une table de montage sur laquelle des mains mettent en place une bande magnétique contenant le discours. Pourquoi avez-vous choisi de commencer le film de cette manière ? Vous accordez une très grande importance à la parole écrite, qui vous sert pour ponctuer et souligner certains mots qu'on entend sur la bande-son. Comment avez-vous envisagé ce rapport, essentiel dans le cinéma, entre le son et l'image ?

PC : *Che : aujourd'hui et toujours* a été une expérimentation qui est née de la grande quantité d'images que j'avais récoltées après la réalisation des deux autres films sur le Che. Je me suis dit que je pourrais peut-être trouver une manière de m'en servir pour faire un dernier documentaire. Lorsque j'examinais des photos, enregistrements sonores et textes, je suis tombé sur le « discours à la jeunesse », prononcé par le Che le 20 octobre 1962. Le discours m'a ému par sa clarté et, surtout, par l'actualité de son contenu, d'où le titre.

Dès le début, j'ai été conscient des difficultés qu'un tel matériel posait en termes de structuration du récit, mais mes efforts vaudraient la peine si je voulais mettre en avant le discours du Che. En toute honnêteté, je n'aspirais qu'à réaliser une sorte de « pamphlet didactique », que j'allais appeler *De la bataille*. A l'occasion de notre entretien, j'ai revu le film dans une copie affreuse que j'ai trouvé sur *YouTube*... mais une chose à la fois !

Pourquoi ce début ? L'image de la table de montage, des mains qui mettent en place la bande d'un quart de pouce... qui la mettent en marche... et la bande commence à tourner d'un rouleau à l'autre, elle passe, elle passe, elle passe, elle continue de passer en même temps que la musique crée une ambiance de suspense. C'est seulement quand la bande blanche devient brune que l'on commence à entendre la voix du Che.

A vos deux questions, il m'est difficile de répondre rationnellement. La première réponse qui me vient en tête : ces images me plaisaient, parce qu'elles aidaient le spectateur à se situer vis-à-vis du film. Avec le recul, je sens pourtant que ce début concentre l'attention sur la voix et le contenu de ce qu'on entend. Ce plan situe aussi le film dans un passé qui mérite d'être rappelé, c'est aussi la raison pour laquelle ce discours avait été enregistré à l'origine.

Finalement, je pense qu'on atteignait une certaine force et une plus grande vraisemblance en montrant que cette voix suivait sa propre voie, elle n'était pas subordonnée à l'image... Un de mes problèmes ultérieurs a été justement d'éviter que les spectateurs cherchent, par habitude, des synchronies entre la

voix et l'image. Enfin, je voulais dire aux spectateurs : dans ce film, vous serez en compagnie du Che et le plus important c'est d'entendre ce qu'il dit.

Pour ce qui est de la relation images et sons, j'ai commencé au montage par sélectionner les parties du discours qui m'intéressaient le plus : celles qui relevaient de l'idée de « toujours » qui est celle du titre. Je ne me souviens plus comment j'ai fait par la suite avec l'image. J'ai simplement le souvenir d'un montage assez chaotique. Il fallait prendre en compte les particularités de chaque prise de vue, qu'elle soit fixe ou en mouvement ; il fallait aussi, contrairement à ce qu'on fait d'habitude, éviter des coïncidences entre la voix et l'image, ne pas faire apparaître des fausses synchronies. Il était indispensable en même temps de chercher les complémentarités entre le sens du discours et les images. A certains moments, j'ai réussi à trouver cette conjonction d'intentions ; d'autres fois, pas vraiment.

La musique a joué son rôle en ce sens : elle a appuyé les apparitions des cartons. Les cartons avaient la fonction de souligner des idées qui me paraissaient essentielles. Sans graphiste à ma disposition, mes cartons étaient d'une pauvreté plastique extrême, ce qui ne me déplaisait pas dans le cas de ce film.

A propos de cette manière d'exposer mon dispositif, je n'ai pas l'impression de m'inventer une règle que je serais obligé d'utiliser comme ressource dans tous mes documentaires. Je pense que l'équipe de tournage (chef opérateur, ingénieur du son, réalisateur), par le simple fait d'être présente sur le lieu où on tourne, devient composante de la réalité filmée. Selon son influence sur ce qui advient face à la caméra, on pourra considérer nécessaire ou non de rendre évidente sa présence dans le cadre, ou dans le champ sonore. Quand on filme des personnes dans leurs vécus spontanés et réels, l'injonction « ne pas regarder la caméra ! » me paraît d'ailleurs inacceptable : aussitôt, les personnes filmées se mettent en scène, car ils répriment leur curiosité naturelle envers la caméra, comme s'ils devaient feindre qu'elle n'existe pas. J'imagine qu'il y a beaucoup de cas comme le mien dans lequel le dispositif n'altère pas la réalité filmée : au contraire il fait partie d'elle !

IAF : Dans *Rien n'appartient à la mémoire*, le documentaire que vous a consacré récemment José Luis Torres Leiva, vous parlez du « respect de la vérité » comme un des principes du travail documentaire. Vous affirmez que le travail du cinéaste documentaire consiste à « découvrir, pour le spectateur, ce qu'il y a derrière la façade, ce qui n'est pas vu par tous ». Je vous pose, en premier lieu, une question à réponse ouverte : comment cette devise s'applique-t-elle à vos films réalisés à Cuba ? En seconde lieu, et sur un plan plus concret, j'aimerais savoir quelle leçon vous tirez de l'expérience que vous y avez gagnée ?

PC : Je crois que tous mes documentaires – non seulement ceux que j’ai réalisés à Cuba – suivent la devise du respect du réel. Cette formulation, en tout cas, selon les dires des gens de cinéma, n’est pas tout à fait originale. Qu’on le veuille ou non, notre perception de la réalité est toujours le résultat de la représentation particulière que nous avons de celle-ci. Par conséquent, il faudra toujours un effort supplémentaire – celui de la recherche – si l’on veut pénétrer ses multiples couches et approcher certaines des vérités qui gisent au-delà des apparences.

Un documentariste ne devrait jamais se limiter aux surfaces, aux premières vues, aux idées préconçues, préalables au tournage. Il ne peut pas oublier que toute perception est une interprétation et que toute interprétation entraîne une responsabilité qu’il doit assumer. Il doit donc investiguer, se renseigner, approfondir les thématiques qui l’intéressent. Oscar Wilde l’a d’ailleurs très bien dit : « The pure and simple truth is rarely pure and never simple ». Et Pudovkin, le vieux maître, de renchérir : « il faut examiner, et non seulement regarder ; non seulement apprendre, mais comprendre ». Et comprendre, ajouterais-je, c’est commencer à approcher l’insaisissable vérité.

Or, comme toujours, dans ces réflexions rien n’est absolu, car il y a tant de types de documentaires. Il y a, par exemple, ce qu’on peut appeler les documentaires « de découverte », dans lesquels le réalisateur affronte une réalité inconnue pour lui et ne peut par conséquent faire des recherches préalables.

Quant à mes documentaires cubains, il faudrait commencer par les situer dans le cadre d’une période (1978 – 1983) dans laquelle, grâce à l’appui économique de l’URSS, on jouissait d’une certaine équité dans la vie quotidienne ; une période où les adultes pouvaient chérir encore le souvenir de leur participation personnelle aux grandes entreprises de la Révolution (comme la campagne d’alphabétisation) ; une période, enfin, où les enthousiasmes des débuts étaient encore bien vivants.

Si j’en fais le bilan général, pour *Des yeux comme mon père* nous n’avons pas eu besoin d’une recherche très approfondie. Nous avons déjà l’expérience, très directe, de nos vécus récents. Pour ce qui est d’*Une photo parcourt le monde*, la recherche s’est faite dans les archives. Dans *Bâtisseur chaque jour, camarade*, il y a eu la série d’entretiens préalables au tournage, auprès des administrateurs ayant travaillé aux côtés du Che. Finalement, dans *Che : aujourd’hui et toujours*, hormis la récolte du matériel et la trouvaille du discours, il n’y a pas eu de véritable recherche. Une enquête plus poussée auprès de la jeunesse cubaine (le public que je visais) aurait certainement permis de découvrir un univers complexe, fait de hauts et de bas, mais cela est déjà le thème d’un autre documentaire, peut-être plus ambitieux que ce « pamphlet didac-

tique » évoqué plus haut. À l'époque, je m'apprêtais aussi à rentrer au Chili. Nous n'avions pas beaucoup de temps.

Cela pourra paraître un peu complaisant, mais il me semble que ma conception du travail documentaire n'a pas énormément changé après mon séjour à Cuba. Je dirais même qu'elle n'a pas changé du tout. Elle s'est plutôt consolidée. Mes années à Cuba ne l'ont pas vraiment modelée. Quand je suis arrivé à La Havane j'étais déjà cinéaste, j'avais plus de 40 ans et possédait l'expérience de mes travaux précédents. Chaque documentaire que l'on monte, réalise ou sur lequel on travaille, vous apporte des nouvelles expériences ; parfois, celles-ci sont plus évidentes, parfois un peu moins. Hormis l'aspect technique, chaque film enrichit notre catalogue de vécus, ce qui constitue le pilier de nos projets futurs.

De quoi suis-je le plus reconnaissant en termes cinématographiques ? Surtout de la possibilité d'avoir réalisé ces cinq documentaires dont nous avons parlé, dans des circonstances idéales qui m'ont permis de m'y consacrer entièrement. Chacun de ces films a représenté un apport à mon développement en tant que cinéaste, documentariste et être humain. Par ailleurs, cela a été le début de mon adieu définitif – et quelque peu traumatique, je l'avoue – au cinéma tourné en pellicule. Si l'on me demande enfin quelle est la vérité que j'essayais d'approcher dans ces documentaires, il faudrait que je vous renvoie directement à eux. Ils sont – j'espère – suffisamment clairs ; on y perçoit mes intentions, mes trouvailles et mes échecs.

Diálogos sobre o cinema de Santiago Álvarez. Entrevista a Jerónimo Labrada em San Antonio de los Baños, Cuba

Tainá Menezes*

Jerónimo Labrada é Diretor Acadêmico e Chefe da Cadeira de Som da *Escuela Internacional de Cine y Televisión*, EICTV. Ele estudou Telecomunicações e Som Cinematográfico. Em 1968 iniciou sua longa e importante carreira no *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*, o ICAIC, onde fez grande parte de seu trabalho cinematográfico. Destacou-se registrando a maior parte da obra do Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC (1969-1973), assim como temas de autores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Leo Brouwer, Sergio Vitier, Isabel Parra, Sara González, Frank Fernández, Chico Buarque, entre outros. Ele foi chefe da Seção de Gravação do Departamento de Som da ICAIC de 1975 a 1985.

Desde 1986, dedicou a sua vida ao ensino como professor fundador da cadeira de som da EICTV. Ministrou cursos de capacitação e formação no ICAIC, no Instituto Superior de Arte (ISA), no Teatro Nacional de Cuba, na Escola de Cinema e Audiovisual da Catalunha e no Centro de Capacitação Cinematográfica (CCC) do México. Ele também é autor de dois livros de cabeceira sobre som: *El Registro Sonoro* (1987) e *El Sentido del Sonido* (2010).

Durante sua longa carreira cinematográfica, ele colaborou estreitamente com Santiago Álvarez como responsável pelo som de um grande número de edições do *Noticiero ICAIC* e de seus documentários. Participou em mais de vinte filmes e cerca de trinta filmes de animação com diretores como Julio García Espinosa (*Tercer Mundo Tercera Guerra Mundial*, 1970), Daniel Díaz Torres (*Jibaro*, 1985), Rapi Diego (*Mascaro*, 1992), Rogelio Paris (*La Batalla de Jiguê*, 1976) Manuel Octavio Gómez (*Patakin*, 1981), Juan Padrón (*Elpidio Valdés*, 1979, *Elpidio Valdés contra Dólar y Cañón*, 1983), Pastor Vega (*Habanera*, 1984), Humberto Solás (*Un día en noviembre*, 1972), entre muitos outros.

Durante esses anos de escola, ele continuou a trabalhar em vários projetos como consultor de filme, assessor de som na captação e na pós-produção de longas-metragens de ficção e documentários e gravações de música para filmes como *Lisanka*, 2012, de Daniel Díaz Torres, ou *Los Dioses Rotos*, 2008,

* Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCINE. 24220-900, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Brasil. E-mail: tainamnz@gmail.com

de Manuel Daranas. A mixagem de diferentes projetos, como o recente *Las Carpetas, 2011*, de Maite Rivera (Documentário que recebeu o prêmio Coral no Festival de Havana em 2011) e a gravação do disco *Blue Cha*, uma homenagem a Manuel Galván (indicado ao Grammy Latino de 2012).

Tainá Menezes: A obra de Santiago Álvarez é conhecida por sua imediatez, por seu caráter urgente. O documentarista e cine-jornalista cubano foi, desde o começo, consciente da singularidade e da potência de sua obra como legado histórico. A história confirma o fato, pois Álvarez nos deixou uma vasta produção que documentou a história (não só cubana mas mundial) da segunda metade do século XX, sob uma perspectiva marxista. No entanto, não somente a questão histórica é relevante na obra de Álvarez (e em seu legado para o cinema), mas também é fundamental falar da questão da singularidade de sua linguagem cinematográfica.

Desde o início, Álvarez se propôs a fazer um cinema panfletário que convocasse as massas à tomada de consciência e ao engajamento no processo revolucionário. Assim, elabora um cinema que não se caracteriza somente pelo aspecto conteudístico, e por seu caráter pedagógico, mas por conseguir afetar, sensibilizar, emocionar seus espectadores. Para isso Álvarez desenvolve uma série de estratégias para provocar emoção através do cinema.

Isto posto, eu gostaria de colocar em pauta a maneira como Santiago Álvarez trabalhava o aspecto sonoro para atingir a emoção do espectador. De que forma você pensa que a música, e o som como um todo, ajudam na construção dramática de seus filmes?

Jerónimo Labrada: Já de entrada, como você mesmo define, o cinema de Santiago Álvarez apela à emotividade do espectador. Esta emotividade, penso, está à flor da pele no caso do público cubano ao qual ele dirigia os seus documentários e noticiários. Santiago tocava constantemente (em seus noticiários e documentários) em temas que rodeavam o ambiente e a atmosfera social e política do país, ou seja, os fatos que expressava eram fatos de uma convivência quase diária, fatos os mais transcendentais para o momento. O sequestro de onze pescadores, a tensão com os guardas costeiros estadunidenses, manifestações aqui e lá, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés cantando na embaixada estadunidense, etc. Por exemplo, este documentário que se chamou “*Once por cero*” no qual ao final os pescadores são finalmente libertos. Ficaram prisioneiros da marinha americana nestas ilhotas, acusados – como sempre – de invadir o território marítimo norte-americano. Onze pescadores. Onze pobres e humildes pescadores em um barquinho de pesca. E foram presos.

T.M.: E você fez parte deste documentário?

J.L.: Sim. *Once por cero* (1970). Neste documentário fiz o som com Silvio [Rodríguez] e Pablo [Milanés] em um caminhão montado com um alto falante. Eu ficava lá embaixo aguentando o peso do microfone (risos). Depois gravei a canção que Pablo compôs, a *Once por cero*, e depois fiz a pós-produção. Falo deste exemplo porque expressa bem o que se estava vivendo. Situações intensas. Santiago contava e narrava fazendo uso de todos os artifícios do cinema - tanto da imagem como do som. É preciso destacar também que neste momento de desenvolvimento de sua forma narrativa o uso da música foi singular. Até este momento, as pessoas que iam ao cinema ver os noticiários descobriam alguma notícia de algum evento importante no mundo. Santiago rompeu com esse esquema porque, obviamente, como se sabe, com o desenvolvimento da televisão havia algo imediato nas notícias. Então o que ele fazia era elaborar de outra forma os eventos e as notícias que estavam ocorrendo no mundo. Santiago fazia uma espécie de comentário documental destas notícias e eventos. Isto foi uma mudança notável na forma expressiva dos Noticiários do ICAIC [*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos*]. Até este momento, os cinejornais tinham como características as imagens de um evento histórico-político onde havia um narrador que falava e explicava tudo sem parar e uma música de fundo cuja finalidade era mascarar o silêncio ou sustentar a narração. No caso de Santiago há uma ruptura enorme na forma de tratar as notícias. O narrador existe mas sempre dotado de uma capacidade interpretativa – Enrique López principalmente – para dizer as coisas que se diziam e que iam muito além do comentarista clássico. Eram comentaristas que enriqueciam sempre a narração. Uma preocupação de Santiago é que estas intervenções fossem precisas e sintéticas

T.M.: Por uma questão de tempo?

J.L.: Sim, por uma questão de tempo. Além disso, Santiago se interessava em ter espaço no campo sonoro para aproveitar ao máximo seus efeitos (som ambiente, música, etc.) Nos Noticiários mais antigos, é difícil encontrar estes efeitos. Quase sempre encontramos uma música básica de fundo – o habitual eram músicas clássicas, monótonas e neutras. No caso de Santiago, as músicas que começam a ser utilizadas são músicas com enorme força expressiva, dotadas de um verdadeiro impacto sonoro. Estas músicas também integravam a estrutura da montagem. Isto é algo que comentei muitas vezes, inclusive constantemente aqui na Escola [EICTV]: a montagem de todos estes documentários, de estes famosos Noticiários era feita de maneira muito especial. Fazia-se uma primeira versão da imagem em uma moviola americana (sem som). Juntavam-se os planos. Quando Santiago fazia um filme era em um quarto como este em que estamos, mas cheios de filmes pendurados. Seus assistentes tinham como

tarefa organizá-los todos pelo espaço. Santiago ficava sempre lá, dando voltas e voltas pelo espaço. De repente pegava um dos planos e dizia aos assistentes: *coloca este aqui!* Ele sabia o que fazia. Então, armava-se uma primeira estrutura da imagem. Logo se passava ao quarto ao lado, onde havia com frequência um empregado genial – uma espécie de precursor de *sound designer* – que começava a pensar o som a partir da imagem. Era algo muito imediato porque neste quarto havia toda uma biblioteca de música em fitas, disco e gravadoras sonoras. Na hora em que emergia a imagem se buscava uma música que integrasse o assunto. Isto estava mais ou menos em um quarto de polegadas do filme. Copiava-se, perfurava-se, colocava-se na moviola com o som. E a partir disso, começava-se a cortar som e imagem. E pouco a pouco uma coisa se relacionava com a outra.

T.M.: Então a primeira montagem era sem som, e logo se armava um corte com a banda sonora?

J.L.: Sim. Santiago começava só com a imagem. Esta ideia de ir estruturando os dois elementos é genial. É por essa razão que temos um grande impacto do som e da música em seus filmes. Porque são elementos que não entraram depois, mas sim durante o processo. Com a chegada das novas tecnologias, os editores de imagem hoje em dia armam os filmes e depois se esquecem delas, simplesmente entregam ao *soundmaker* ou à pós-produção de som. As coisas ficam por isto mesmo. Penso que isto é crítico. Quero ver como casar bem o som e a imagem, entende? Há um divórcio destes elementos por conta das novas tecnologias. Um divórcio total entre a montagem da imagem e a montagem do som, de forma que a montagem do som fica sempre acompanhando a montagem da imagem e nunca ousa tomar mais espaço ou fazer algum contraponto. Vejo isto todos os dias, infelizmente. É preciso levar em conta o som na hora de montar. É essencial. E isto no cinema de Santiago era fundamental. Este ir armando. Tudo isso terminava no estúdio. Santiago ficava lá até o último minuto.

T.M.: E isso tudo era semanal, certo?

J.L.: Sim, semanal. E tudo era para ontem. Isso deu a todos nós uma boa velocidade de trabalho.

T.M.: O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi uma escola para você?

J.L.: Sim. Uma excelente escola.

T.M.: Muitos começaram lá.

J.L.: Sem dúvida. Lembro-me de um trabalho de som que fiz do documentário de Maite Rivera. Heidy, que depois foi coordenadora de som aqui [na EICTV], foi minha assistente. No começo era: espera, volta um pouco para trás, pra lá, pra cá, espera, etc. Ao final, trabalhávamos com a velocidade do ICAIC. Você a conheceu, não?

T.M.: Sim, aqui na escola, quando eu era estudante.

J.L.: Uma das coisas que te dá este ritmo de trabalho é poder decidir muito rápido o que não está bem e o que está bem. Ou “isto poderia melhorar mas não temos tempo, no próximo filme fazemos melhor”. Decisões como esta que você precisa tomar porque, do contrário, o filme não fica pronto. Era preciso terminar todo este processo às duas ou às três da manhã. De lá saíamos correndo para o estúdio no Prado. Lá fazíamos o processo com a máquina ótica. Depois ainda era preciso entregar ao laboratório ali perto. Lá estava o velho Tutti e a Rosa. Ficavam lá esperando nas escadas o material chegar.

T.M.: E depois para os documentários, havia mais tempo?

J.L.: Havia um pouco mais, sim, mas muito pouco. Houve documentários que também se fizeram assim, em um dia.

T.M.: Como o *Hasta la victoria siempre* (1967), certo?

J.L.: Sim. Isso mesmo.

T.M.: E isso porque se produzia muito?

J.L.: Sim, além disso, o fator urgência estava sempre presente. Era preciso elaborar os filmes na velocidade das notícias que saíam. É importante dizer que no mundo havia uma revolução violenta na área da música. Os *Beatles* já estavam estabelecidos, os *Rolling Stones* também. *The Mamas & the Papas*, e por aí vai. Cerca de quinze ou vinte grupos musicais de primeira linha, com alto nível musical nesta época. Muitas músicas eram experimentais e cheias de efeitos impactantes. Traziam verdadeiras novidades. Tudo isto enriquecia o trabalho de panfleto audiovisual que se fazia.

T.M.: Sim... Para nós, que estamos vendo isto de outro lugar, geográfico e temporal, é trabalhoso entender como realmente foi possível. Porque no momento de ruptura com tudo o que era a produção cultural burguesa – mercadológica – Santiago Álvarez tinha (ou mesmo não sei como conseguia) a possibilidade e a liberdade para utilizar este tipo de música estadunidense, ou inglesa, no caso dos *Beatles*, que foi bastante utilizado nos *Noticieros*, em uma época tão complexa, em que se proibia esse tipo de música na ilha. Como pode ser que ele tenha conseguido fazer isso? Com que intenção fazia isso?

J.L.: A intenção era simplesmente aproveitar o que estava ao nosso alcance. Uma revista *Life* que alguém trazia já ajudava a filmar alguns planos que encaixavam em alguma montagem. Não sei se você se lembra de *L.B.J* (1968). Este filme está cheio de planos de revistas americanas, de antigos jornais, etc. Tudo o que estava ao alcance de Santiago, ele aproveitava. O uso da gráfica, por exemplo. O uso dos cartazes. Era uma loucura isso, como ele tinha a ideia de filmar cartazes de revistas com um *zoom out* ou *zoom in*. Todas essas ideias de Santiago estavam em função de captar a atenção do espectador. Isto é algo que se sabe há muito tempo. Desde a psicologia da percepção. Mas estranhamente, as pessoas que trabalham no cinema não usam estes recursos. Vemos estruturas que não mudam nem se movem. Então ficamos entediados. O que me interessa é a variação com o som e com a imagem. Michel Fanon, nosso professor, falava do *contínuo sonoro*, ou seja, variar constantemente. Algo que sobe e desce, muda de timbre, etc. E então o cérebro do espectador está sempre trabalhando. Com estes documentários, Santiago estava sempre tocando em aspectos da realidade do mundo que eram contundentes. A Guerra do Vietnã, por exemplo. Isto era algo tremendo. Aqui se viveu e se sentiu muito a Guerra do Vietnã.

T.M.: Sim, o interessante é como ele traduzia isso para o cinema que fazia.

J.L.: Havia um ponto de contato entre este cinema e os espectadores. Então o que aconteceu? Acho que você mesmo disse. O cinema de Santiago caiu um pouco no esquecimento. É o que eu sinto. Penso que isto aconteceu porque a propaganda que surgiu no mundo após o desaparecimento do socialismo foi algo brutal onde tudo o que cheirava a esquerda ou a socialismo foi excomungado. Como se fosse um pecado. Isto se vê ainda por aqui na escola, por exemplo. Aqui temos um Departamento de Documentário que se dá ao luxo de dar aulas durante um ano aos seus alunos sem jamais colocar algum filme de Santiago Álvarez. Porque sabemos que há um grande preconceito com ele, sempre se diz que seus filmes eram oficialistas, tudo isso que os americanos nos injetaram no sangue para que não possamos pensar com liberdade e senso crítico.

T.M.: Sim, mas é importante também avaliar o cinema de Álvarez a partir da estética cinematográfica, que, ao meu ver, transcende de alguma maneira o aspecto panfletário de seus filmes.

J.L.: Claro. Isto está claro. Todos nós que estávamos ali éramos favoráveis à revolução, até a morte. E isto irrita a muita gente, inclusive por aqui. Na outra noite estava aqui escutando um crítico falar do cinema de *Nicolasito* Guillén [Nicolás Guillén Landrián]. O cinema de *Nicolasito* é um efeito do

cinema de Santiago. Porque Santiago está antes de *Nicolasito*. Este crítico do outro dia falava de *Nicolasito* como se este fosse quem realmente descobriu a montagem sonora e de fato não foi assim. *Nicolasito* fez dois documentários e Santiago fez oitenta. Não há comparação. Mas como era um cineasta excêntrico, contestador, irreverente, que se burlava da revolução em seus filmes, então entrou para a história como um dos grandes documentaristas. E o cinema de Santiago ficou esquecido. Por preconceito, acusado sempre de ser um cinema panfletário e oficialista. E o oficialismo da CNN e todas essas redes? O que a gente faz com isso?

T.M.: Era um momento em que era preciso interpretar a realidade histórica do ponto de vista dos que foram historicamente oprimidos e então buscar revelar a verdade. Santiago Álvarez buscava interpretar a realidade e utilizava todos estes dispositivos de materiais diversos, de revistas, inclusive materiais piratas. Há um Noticiero, em República Dominicana, de um jogo de *baseball* em que Santiago utiliza ironicamente na montagem as imagens do foguete que foi à lua, etc.

J.L.: Sim (risos).

T.M.: Santiago pirateava as músicas e imagens, sem se preocupar com a questão de direitos autorais, por exemplo, muitas vezes resignificando-as. Sempre na intenção de revelar a história e provocar o espectador. . .

J.L.: Sim. Todas estas músicas se usaram dessa forma.

T.M.: Sabemos que o ICAIC teve distintas fases. Uma etapa experimental com mais liberdade formal e outros momentos onde era mais difícil experimentar. Álvarez sempre teve liberdade para fazer o que queria?

J.L.: No ICAIC sempre houve uma imensa liberdade para experimentar. Nunca houve limite formal. Se alguém disse que não, está equivocado.

T.M.: E os famosos anos cinzentos, afetou o cinema de alguma maneira?

J.L.: O famoso quinquênio cinza que dizem por aí, foi uma época – e disso eu tomei conhecimento há muito pouco tempo, porque no ICAIC não sabíamos disso – ao parecer, muito pesada no âmbito do teatro, da escrita, etc. Parece que algumas pessoas foram maltratadas. Seja por alguma obra de teatro ou... No caso da pintura penso que não, mas na área da literatura, sim. Mas no cinema isto não ocorreu. Porque quem estava à frente de tudo isto era Alfredo Guevara, entende?

T.M.: E ele sempre defendeu o cinema como forma artística e prezou pela liberdade de expressão, certo?

J.L.: Sim. Agora estou lendo um livro dos mais interessantes. Este autor é incrível porque fala de coisas que eu gostaria de ter escutado há muito tempo com todo o desmonte do bloco socialista. Este homem teve a inteligência e a lucidez para falar da alienação. Ele se mete com Marx, com todo mundo.

T.M.: Como se chama o livro?

J.L.: *Libertad y Alienación*, de Jorge Luis García. Acho que na livraria de San Antonio de los Baños você ainda encontra. É genial. Ele passa a faca. Em algum momento fala do ICAIC. Cita o ICAIC e a Casa das Américas. Diz que o ICAIC foi um dos poucos organismos que conseguiram mudar toda essa época sem que caíssemos em problemas. Como quando se fala do quinquênio cinza, por exemplo.

T.M.: E os Noticiários críticos? Quase não se fala dos Noticiários críticos que foram produzidos nos anos 1980.

J.L.: Santiago era um revolucionário íntegro. Não era um oficialista *tout court*. Tinha as suas convicções. O que estava mal estava mal. A crítica à realidade do país ou a certas tendências do mundo está presente em muitos dos seus documentários e Noticiários. Na China, Santiago fez muitos Noticiários. Interpretou o que passava com Mao Tsé-Tung e todo este contexto inerente. Ele não era este esquerdista fanático e panfletário como dizem por aí.

T.M.: Você esteve no Camboja durante a realização do documentário *Tengo fe en ti* (1979), certo?

J.L.: Sim. Em 1979.

T.M.: No ano em que nasci (riso). É incrível porque me lembro no documentário de Alice de Andrade que eu montei, o *Memória Cubana* (2010), em que você diz que chegou à cidade e tudo estava totalmente vazio.

J.L.: Sim, não se escutava nada.

T.M.: Este sentimento “de cidade vazia”, esse silêncio, você pensa que Santiago conseguiu transferir para o Documentário?

J.L.: Sim, certamente. Quando começamos a gravar o som era puro silêncio. A única coisa que se escutava era o motor da gravadora! Depois estive buscando muitos documentários na Internet sobre o Camboja. Fiquei impactado. Vi seis ou oito documentários sobre o Camboja. Quando estivemos lá, durante uma semana, íamos e voltávamos todos os dias de Saigon a Phnom Penh. Todas as tardes precisávamos voltar a Saigon porque quando a noite caía não havia eletricidade – não havia nada. Os animais da selva estavam por

toda a cidade (tigres, serpentes, animais estranhos) então precisávamos sair correndo, sempre. Tivemos tempo de olhar um pouco o que havia sido aquilo. Não havia ninguém com quem falar porque não havia realmente ninguém ali. Havia mortos pela cidade. Manchas negras de algum corpo queimado. No último dia em que estivemos, o governo provisório do Camboja foi nomeado. Um senhor magrelo que parecia colocado ali por alguém, era cômico. Em quatro ou cinco dias nomearam o governo provisório. Houve alguém que depois foi eleito presidente, mas depois se envolveu em corrupção ou algo assim. Quando vi o documentário que falava desses temas fiquei bem impactado, até me busquei nas imagens porque afinal estávamos ali naquela época.

T.M.: E você se viu nas imagens (riso)?

J.L.: Quase (riso). Éramos um grupo de quarenta pessoas. Depois muita gente entrou e desvendou coisas terríveis. Existe algo de impressionante neste país. O sentido do perdão. Mas o perdão aos assassinos e aos torturadores. Parece que ali não aconteceu nada, quando chegou ao fim este fenômeno.

Entrevista con Ernesto Fernández Nogueras

Hélio Augusto de Souza Alves*

Testigo ocular de distintos episodios políticos y culturales de Cuba, historia y memoria coinciden en las palabras de Ernesto Fernández Nogueras. Fotógrafo y vencedor del Premio Nacional de Artes Plásticas en Cuba (2011), Fernández empezó sus actividades a principios de los años 1950, uno de los periodos más decisivos de la historia cubana.

Actuando en distintos órganos de prensa de la época, colaboró también con el periódico clandestino *Revolución* (órgano oficial del Movimiento Revolucionario 26 de Julio bajo el liderazgo de Fidel Castro). Durante la dictadura de Fulgencio Batista y después de ella, Ernesto pudo convivir con distinguidas figuras de la intelectualidad, de la prensa y con grandes nombres del fotoperiodismo en Cuba –Alberto Korda, Raul Corrales, Carlos Franqui, José Agraz Solans y Miguel Ángel Quevedo.

Junto con narrar sus orígenes en la revista *Carteles*, donde juzga haberse iniciado en la fotografía, Ernesto Fernández Nogueras debate temas sobre política, economía y cultura de Cuba a lo largo de los años, presentándonos su versión de un pasado que todavía sigue despertando el interés y la curiosidad de los especialistas.

Además de haber vivido y registrado los momentos de tensión y enfrentamiento de la invasión por Playa Girón (1961) y de haber actuado como corresponsal de guerra en África, el entrevistado tiene uno de sus trabajos circulando diariamente por las manos del pueblo cubano: Fernández es el autor de una de las imágenes de Ernesto Guevara, el *Che*, estampadas en los billetes de 3 pesos cubanos.

El 15 de marzo del 2017, a los 77 años, Ernesto Fernández Nogueras nos concedió esta entrevista en las instalaciones de su oficina en la ciudad de La Habana, en una tarde marcada por el calor habanero y por los recuerdos de un tiempo de aventuras, amistades y aprendizaje, bajo un espectro de agitaciones

* Universidade Estadual Paulista – UNESP, Maestría en Historia y Sociedad. 19806-900, São Paulo, Brasil. E-mail: agosto_helio@hotmail.com

El autor realizó la presente entrevista el 15 de marzo del 2017 en La Habana, en el periodo de su pasantía de investigación en dicha ciudad, supervisado por el Dr. Sérgio Guerra Vilaboy (Universidad de La Habana). La pasantía se dio en el marco de una maestría en Historia y Sociedad bajo la dirección del Profesor Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa. Proceso FAPESP 2016/25910-8.

políticas que vendrían a definir los caminos de una nueva Cuba; de una Cuba postrevolución.

Hélio Alves: Gracias por recibirnos y encontrar un tiempo para brindarnos con esta charla. Para empezar esta entrevista, nos gustaría saber primeramente un poco de su vida y sobre cómo era Cuba a la época de su nacimiento y de su infancia.

Ernesto Fernández: Yo nací en el 11 de noviembre de 1939. Soy de una familia humilde, mi madre era trabajadora, a pesar de haber estudiado en Estados Unidos –se trataba bastante bien–, vino a La Habana, se casó y al final se divorció con tres hijos. Y de ahí empezó a pasar trabajo y uno de esos hijos era yo. De ahí estudié la primaria, secundaria y por razones familiares me tuve que ir a vivir con mi madre (ella vivía en La Habana y yo vivía en otra parte fuera de La Habana). Toda mi niñez se transurre en un lugar pegado a La Habana, y la recuerdo muy bien porque fue la niñez de la posguerra. Paso hasta mis cinco años, seis años en medio de la Segunda Guerra Mundial. A los cinco años yo recuerdo exactamente como toda la gente se tiraba en la calle, cuándo se rindió Japón.

H.A.: Cuando se rindió Japón en la Segunda Guerra...

E.F.: Me acuerdo todavía hasta lo que cantaba la gente... De los recuerdos que para mí son muy simpáticos, me acuerdo cuando salió la emisión del centavo de 1946. Todavía ese centavo fue muy grande, y yo no sé porque fue tan famoso. Cuba era como una semi-colonia de Estados Unidos, aquí circulaba más el dólar que el peso cubano. Sin mentira, aquí el banco cubano imprimía una ínfima cantidad de dinero cubano y lo que circulaba era dólar, casi todo. De hecho, el peso cubano valía un centavo más que el dólar.

Y, bueno, en ese mundo yo crecí. De la posguerra, de la escasez. Yo recuerdo las colas monstruosas que yo tenía que hacer a los seis años para el jabón, para la comida, para todo, producto de la guerra. Y de pronto empecé, gracias a Dios, a estudiar. El estudio fue al principio en un colegio cerrado, como a los seis años o a los siete y después me sacaron de ahí y me mudé con mi madre. Empecé a trabajar a los doce años y a estudiar por una directora de las casas de publicaciones que se hacían en Cuba y que circulaban en toda Centroamérica –aquí las revistas cubanas y las emisoras de radio, las emisoras de televisión después de la década del 1950 y las publicaciones se leían tanto en Centroamérica como en Cuba. Cuba controlaba todo eso. Y yo trabajé en una revista que todavía sigue circulando en Estados Unidos, porque al triunfo de la revolución el dueño se fue de Cuba y la vendía allá. Era la revista *Vanidades*.

H.A.: ¿Y eso fue, más o menos, en qué año?

E.F.: Mi trabajo en la revista empieza en el 1952. Tenía trece años, y yo estudiaba porque la directora que conocí por mi madre me dijo: “Yo te voy a enseñar un oficio y tú sigues estudiando. Pero aprende un oficio... Te voy a enseñar uno de los oficios más bellos que hay”. Y me llevó para que aprendiera las artes gráficas, que era una de las cosas más bellas que había dentro del mundo de la prensa (primero, por su trabajo que además de creativo –aunque era un trabajo de fotomecánico, tenía mucho de creador–, exigía tener una mente muy clara para hacer separaciones de colores, para hacer todo el trabajo, para meterte a diseñador, para hacer diseño y todo). Y, aparte, las máquinas, que eran como mágicas, porque tenían una altura de casi un piso, con unos rollos de papel que imprimían cuatro colores, y además, un tremendo sonar. Bueno, y ahí me llevó con trece años –un domingo, me acuerdo– y yo me impresioné. Y ella dijo: “aquí vas a aprender”. Ahí se editaba *Carteles* que era una famosa revista y *Vanidades*.

H.A.: ¿*Carteles*?

E.F.: Sí, *Carteles* y *Vanidades*. El mundo intelectual de *Carteles* –como lo que pasa con el mundo de intelectuales que venía desde la guerra de independencia cubana– era de gente muy vieja, era una gente intelectual muy vieja y los viejos tenían controlado todo ya. Y a la juventud les daban muy poco. De hecho, todos los grandes maestros, todos los grandes periodistas de *Carteles* eran viejos.

Otra cosa era la revista *Bohemia*, que era la revista que circulaba en toda América Latina con una fuerza impresionante (en Venezuela se leía primero que aquí, porque llegaba el avión primero allá), y, además, *Bohemia* tenía una fuerza, no te voy a decir moral, pero tenía una fuerza política muy fuerte en el pensamiento latinoamericano. Era una revista que tenía una forma de proyectarse e incluía mucha gente, incluso de izquierda adentro que creaba todo tipo de confusión, por eso era como que una revista muy democrática. De hecho, la prueba fue con los hechos de Guatemala en el 1954 –cuando los americanos invaden con Castillo Armas para tumbar el gobierno de Jacobo Arbenz– la revista publicó un reportaje primero de la cantidad de muertos que había cometido la gente de izquierda, pero después publicó las barbaridades que hizo la derecha; y, además, estaba opuesta completamente a la dictadura de Trujillo. Miguel Ángel Quevedo, el director, era enemigo acérrimo de la dictadura, los denunciaba y estaba amenazado por Trujillo.

Esa gente de *Bohemia* compra las revistas *Carteles* y *Vanidades*. De hecho, fue muy simpático cuando yo tenía trece o catorce años, las compraron y

entonces el director artístico entró y me preguntó: “¿Qué tú haces?”. Yo dije: “Nada, estoy aprendiendo aquí de todo”. Él me dijo: “No aprendes nada, yo te voy a enseñar fotografía y vas a trabajar conmigo en la fotografía”. Me dio una cámara y de ahí empecé a meterme al mundo de la fotografía.

H.A.: ¿En qué año?

E.F.: Eso fue en el año 1954 o 1955.

H.A.: En la época, para aclarar, ¿empezaste en la revista *Vanidades*, que sigue en Estados Unidos y de *Vanidades* te fuiste a *Carteles*?

E.F.: *Carteles* y *Vanidades* se editaban juntas. Era una revista para mujeres y una revista para intelectuales. Pero yo trabajaba más en *Carteles*. Y yo tuve la suerte de que cuando me metí en la fotografía pasó por todos los procesos. Yo no lo hice, pero lo vi hacer y lo hacíamos por entretenernos: sensibilizar cristales. Pero ya cuando yo estaba, se utilizaba la placa picada y los rollos, pero sobre todo en los periódicos se utilizaba la placa, porque era más versátil; más sencillo de trabajar. Y en la prensa tú tirabas dos fotos, tres fotos... No tirabas diez, quince, veinte, veinticinco, como ahora. Yo te venía hacer una entrevista aquí y podía tirar dos fotos, porque era muy caro. ¡Y tenía que garantizar que la foto fuera buena!

Y entonces yo entré en el mundo de la fotografía, pero ahí en *Carteles* ocurren muchas cosas... Date cuenta de que ya está el Moncada por el medio, ya surge el Movimiento 26 de Julio y unas actitudes en contra de la dictadura de Batista. Toda la gente que entra en la revista *Carteles* es lo mejor de la juventud intelectual que hay en La Habana en ese momento, entre ellos: Guillermo Cabrera Infante (Caín), Orlando Jiménez-Leal, Carlos Franqui y Gregorio Ortega.

H.A.: Y a Cabrera Infante, a Carlos Franqui, ¿los conociste ahí, en *Carteles*?

E.F.: En *Carteles*. Toda esa gente pasa por ahí. De hecho, Carlos Franqui conspira en *Carteles*, todos nosotros le ayudamos a conspirar y a hacer el periódico *Revolución*, toda esa gente clandestina ahí, hasta que él se fue para la Sierra (después que lo cogieron preso). Y ahí había otra gente que conspiró muchos años también, como Jorge Lezcano.

Entonces, toda esa gente era de ahí, e incluso yo les revelaba mucho de las fotografías que venían de la Sierra y sobre todo del Directorio Revolucionario, porque nosotros teníamos un muchacho que era del Directorio y traía muchas cosas. Pero esta gente, esa línea intelectual, llegó con otra sonda, por ejemplo, para hacer un periodismo político más radical. Llegó Onelio Jorge Cardoso

haciendo trabajo de campo sobre la explotación de los campesinos, llegó Gregorio Ortega haciendo trabajo de ese tipo también (era abogado). Y todos los fotógrafos que están en *Carteles* en ese momento están trabajando ahí.

Yo cuando estaba ahí, como aprendiz, ganaba cinco pesos semanales y daba para laguagua¹ para que aprendiera. Entonces cuando ellos compran y que yo conozco este medio, me dicen: “¿Qué haces tú aquí?”. Respondo: “Aprendiendo”. Luego me dice el director: “¿Cuánto ganas?”. Y yo: “Cinco pesos semanales para la guagua”. Y me dice el director: “Te vamos a dar trece pesos semanales”. Trece pesos semanales era dinero en aquella época. Me cambió la vida por completo.

H.A.: Como fotógrafo, personalmente, ¿hubo alguien o algún fotógrafo que te haya inspirado de alguna manera cuando empezaste a estudiar fotografía y aprender a fotografiar o fue algo natural?

E.F.: Yo creo que fue bastante natural porque cuando me dan las responsabilidades, con la edad que tengo... Yo no tocaba la cámara prácticamente y me dicen “compra una 4x5”. Me acuerdo de que fue una gran felicidad. Se utilizaba mucho en el baseball, sobre todo en las jugadas de antes (la gente podía entrar dentro el terreno, no como ahora que hay que tirar de afuera). Tú llegabas con una cámara grande para hacer foto y los equipos que querían tener publicidad debían permitirlo.

Entonces con eso empecé a trabajar y yo me acuerdo de que él me dijo, nunca se me olvidará: “Mira, te voy a dar un peso”. En aquella época eso era mucho dinero...

H.A.: ¿Quién te dijo eso?

E.F.: El director artístico, Carlos Fernández. Me dijo: “Mira, te voy a dar un peso, te vas al cine” – y yo no entraba a los cines esos porque eran muy caros y no podía pagar un dólar por la película – “Y te vas a ver la película que están poniendo ahí de Paul Newman”. Se llamaba *Dios es mi Juez* (1956). Y yo fui a ver la película, entonces me preguntó: “¿Has ido? ¿Y qué te pareció la película?”. Y yo dije: “Buena, muy buena”. Y luego: “¿Y la fotografía?”. Y ahí fue dónde yo fui para atrás y dije: “¿De qué me está hablando?”. Porque ahí yo no vi ninguna fotografía ni vi ningún fotógrafo. Ocurre que él me estaba hablando de la fotografía de cine y para mí, hasta ese momento, el concepto de fotografía era la instantánea; una foto que yo miro aquí, eso para mí era la foto. Y luego me dijo: “¿Cuál escena te impresionó más?”. Y yo: “La escena aquella, fue impresionante, cuando a aquel hombre le están diciendo que es

¹ Término utilizado en Cuba para referirse a los autobuses.

culpable y se vira”. Y me dice: “Coño, a mí me encantó esa fotografía también”. Y le pregunto: “¿Cómo, cómo? ¿A ti te gustó la imagen esa?” Me dice: “Sí, sí, cuando él se vira así, la foto esa del tipo”. ¡De esto me está hablando el tipo! Y, bueno, entonces yo digo: “No, pero hay otra foto también, de una vista que él está desde arriba, que él la está tomando ahí, que para mí esa foto es bella”.

H.A.: Empezó a comprender...

E.F.: Ya para mí tenía sentido y entonces todas las semanas me daba dinero para que yo fuera al cine. Lo único que tienes que buscar son imágenes y eso es lo que he enseñado a todo el mundo: de hecho, la fotografía no la vas a tirar tú, la fotografía la va a tirar el cerebro.

H.A.: A fines de los años 1950 había la lucha en contra de la dictadura de Batista. ¿Usted llegó a participar efectivamente de algún grupo de oposición, como el 26 de Julio?

E.F.: Yo trabajaba por referencia con el 26 de Julio y le hice mucho trabajo al Directorio. Me inscribí a un grupo del Movimiento 26 de Julio y me decepcionó mucho porque en la huelga de abril fuimos donde se suponía que estaba la gente que nos dirigía y cuando llegamos dijeron: “Nosotros no vamos a hacer nada” y yo dije: “Oye, nos vamos por la calle”. Éramos dos (Santiago Cardozo y yo). Habíamos preparado como cincuenta cocteles *molotov* en la revista *Carteles*, los teníamos escondidos y ¿nos vamos para allá para el tipo decirnos eso?

Nosotros colaboramos con Jesús Blanco, que era del Movimiento 26 de Julio dentro del periódico *Revolución*. Vendíamos bonos, repartíamos el periódico y hacíamos una infinidad de cosas y, con esta gente, nosotros queríamos entrar en algo de acción de verdad. Pero, bueno, colaboramos con todo el Movimiento 26 de Julio (Franqui trabajaba en el periódico, Lezcano trabajaba ahí, etc.).

Cuando Franqui va para allá², toda la gente de *Carteles* va para allá también. Por eso hay un fenómeno en la fotografía muy interesante: de la gente que era del núcleo fotográfico que se forma en Cuba después de la revolución—yo siempre digo y la gente me critica un poco por eso—; el núcleo ese que todo el mundo habla de él, primero, vamos a decir, es el núcleo del poder. ¿Por qué? Porque vamos nosotros para el órgano del Movimiento 26 de Julio. Es el grupo que va a tener todas las oportunidades. ¿Por qué? Porque estamos al

² Hace referencia a cuando Carlos Franqui ingresa en el Movimiento 26 de Julio.

lado de Fidel; porque estamos al lado de Franqui; estamos al lado de toda esa gente, nos van a dar toda la prioridad.

El más joven soy yo y tengo experiencia porque ya había hecho trabajos en colores muy importantes (cuando ellos venden³ yo paso al departamento de fotografía, se abre la oportunidad de colaborar y te pagaban por la colaboración y eso hace que el secretario del director me diga: “Oye, voy a escribir para ganarme un dinero, así que tú eres el fotógrafo...”).

H.A.: ¿Y cómo se llamaba?

E.F.: José Hernández Artigas, secretario de António Ortega. Después empecé a trabajar con Santiago Cardozo, después hice cosas con Rini Leal, después hice cosas con Guillermo Cabrera Infante.

H.A.: Todo eso antes del triunfo...

E.F.: Todo antes del triunfo, y en eso nos pagaban quince o veinte pesos, dependiendo del reportaje, claro. No podíamos trabajar toda la semana pues, sino, nos acusaban de intrusismo profesional, porque ya existía la escuela de periodismo, pero se aceptaba la colaboración. Y entonces todos estos fotógrafos entran ahí. Raúl Corrales –que vendía publicidad. Entra Korda –que viene del estudio Korda que está haciendo cosas publicitarias y cosas de moda, porque se acaba de casar con una modelo (pero de periodismo no entiende y eso se lo digo a cualquiera que pregunte).

Entra Raul Corrales, entra Korda, entro yo, entra Mayito [Mario Garcia Joya]... Mayito entra un poco después. Y los demás también entraron después. Y viene de Estados Unidos el viejo Salas⁴ que es el que, para mí, es el más profesional de todos nosotros. Salas es el tipo que viene de Estados Unidos para colaborar con la revista *Bohemia*. Todo ese grupo es lo que pasa al periódico *Revolución*⁵.

H.A.: Por lo que me estás diciendo, llegaste a contribuir de alguna manera con *Revolución* en la clandestinidad. ¿De qué forma se hacía el periódico en esta época? Y, sobre todo, ¿usted estuvo alguna vez en la Sierra Maestra?

E.F.: No, yo estuve llorando todo el tiempo por irme para Sierra Maestra.

³ Hace referencia a la venta de *Carteles* y *Vanidades* a los dueños de *Bohemia*.

⁴ Osvaldo Salas. Fotógrafo cubano nacido en el año 1914 que, según registros, estuvo actuando más específicamente en *Bohemia*. Sin embargo, hay que considerar que tanto *Bohemia* como *Carteles* poseían los mismos dueños y, por eso, los mismos colaboradores.

⁵ Creado en el año 1956 bajo la dictadura de Fulgencio Batista, *Revolución* salió clandestinamente como órgano oficial del Movimiento 26 de Julio con 22 ediciones dirigidas por Carlos Franqui. Después del triunfo revolucionario de 1 de enero del 1959, el grupo de profesionales mencionado por Fernández pasa a ocupar puestos de trabajo en el periódico que, a partir de entonces, vive su fase de legalidad.

H.A.: ¿Quería irse?

E.F.: Quería irme, pero quién tuvo más oportunidades fue la gente que después creó la revista *INRA*, que es otra parte fuerte del periodismo cubano. También toda la gente de *Revolución* se fue para *INRA* (*Instituto Nacional de Reforma Agraria – Revista Mensual Ilustrada*) cuando empezaron a joderse las cosas en *Revolución*⁶.

José Lorenzo Fuentes trabajaba en *Carteles* también y estaba conspirando. Él vivía en Santa Clara, tenía contacto con la gente de Santa Clara y llevaba y traía cosas. Y yo le dije, ya al final del año: “Coño, Lorenzo, llévame para Las Villas porque las cosas se están poniendo malas allá, a lo mejor yo puedo hacer algo”. Y me dijo: “Mira, esta semana si sé de algo, te digo”. El tipo se va y es cuando cae Batista, tras la batalla de Santa Clara. Yo mismo podría haber hecho fotos de la batalla de Santa Clara, pero él no me llevó. Y yo nunca me he quejado de eso. Porque yo digo que dónde yo no estoy, Dios no quería que estuviese. Hice el intento y no pude, si no pude, no hay problema.

H.A.: ¿Y el periódico *Revolución* en la clandestinidad, de qué manera lo hacían?

E.F.: Ahí se lo emplanaba. Lo emplanaba Santiago Cardozo y otro muchachito que tenía ahí, yo hacía las cosas que llegaban de fotografía, o si tenía que sacar alguna fotocopia y algunas cosas de esas, y después lo repartían. Es decir, se lo llevaban, lo imprimían no sé dónde y después nosotros cogíamos una parte de bonos que nos traían, vendíamos los bonos y repartíamos el periódico. Aparte, ahí había un muchacho que se llamaba Jesús Blanco, que era del Movimiento 26 de Julio y que estaba ahí en la revista *Carteles*.

H.A.: Después del triunfo de la revolución, específicamente en su caso y en el de los demás fotógrafos, ¿ustedes fueron contratados o siguieron trabajando como lo hacían antes en *Bohemia* y *Carteles*, una semana aquí, otra semana allá?

E.F.: Mira, eso se daba según el caso. Yo creo que fui el más come mierda de todos, porque fui tan romántico que cuando triunfó la revolución y apareció Carlos Franqui, me fui para allá directo. Dejé todo lo que tenía, hasta los negativos. Yo perdí una cantidad de negativos tremenda. Y ahí mismo me montaban en un avión y me decían: “Vete a otro lado para hacer fotografías”. Era un constante *vete para allá o vente para acá*, y no me pagaban ni sueldo.

⁶ A mediados de los años 1960, *Revolución* deja de existir pasando por un proceso de fusión con *Hoy* – órgano del Partido Socialista Popular – originando el famoso *Granma*. Antes de dicha fusión, todavía, divergencias políticas y culturales entre el gobierno y algunas destacadas figuras de la intelectualidad cubana (incluido Carlos Franqui) marcaron la época.

H.A.: ¿No tenías sueldo?

E.F.: Claro, pero yo no estaba ni casado, ni tenía nada. Yo dormía ahí y me daban viáticos para comer y desayunar. Siempre andaba con el mismo pantalón.

H.A.: ¿Eso es en *Revolución*?

E.F.: En *Revolución*. Y como Fidel hablaba hasta las cuatro de la mañana, pasábamos todo el día tirando fotografías y estando metidos en los lugares... Recuerdo que un día yo quería comprar una cámara y, entonces, en el periódico Mateo me dijo: “No, yo te la compro, y me tienes que pagar”. Y digo: “No, cómo te la voy a pagar si no tengo un sueldo”. Y, entonces: “Bueno, yo te la descuento”. Y fue la primera vez que se supone que yo estaba ganando un dinero, porque me descontaban veinticinco pesos semanales, que era más o menos mi sueldo y así tuve que estar una cantidad de tiempo. Y ahí después me empezaron a pagar el poquitico de dinero, cuando dejé de pagarle la cámara, y fue cuando yo me enteré de que tenía un sueldo, pero nadie dijo nada. Y no necesitaba de dinero porque estaba constantemente trabajando. Montaba un avión para allá y para acá y para el otro lado.

H.A.: En *Revolución* conviviste completamente o casi completamente con Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante. ¿Cuáles son los recuerdos personales de estos dos intelectuales cubanos?

E.F.: Carlos Franqui era un tipo muy romántico, como casi la mayoría de los revolucionarios e intelectuales que se sumaron a la revolución. Era gente muy romántica. Yo tuve un antecedente con él porque aparte de que yo trabajaba con él –lo recuerdo porque yo era un muchacho–, mi madre trabajaba en otro espacio, y un día yo estaba con ella y lo veo parado en la esquina y crucé para saludarle. “Qué bueno saludarte”, me dice. “Me hace falta que te quedes aquí porque tenemos una situación muy grave y no van a sospechar de mí”. Entonces, yo le digo: “Sí, yo me quedo contigo”. Entonces empecé a caminar con él por ahí.

H.A.: ¿Eso es en que año?

E.F.: En 1954 o 1955, ya cuando se estaba conspirando fuerte contra Batista. Después otra vez (yo en la revista entraba a la hora que me daba la gana) y me imagino yo que fue una de las reuniones más importantes que se dieron ahí del Movimiento 26 de Julio, porque creo que vino hasta Frank País de Oriente. Y yo me acuerdo de que un día fui a entrar a las 2:30 AM en la revista *Carteles*, subo la escalera y había un salón para eventos con unas cuarenta personas reunidas. ¡Todo el mundo se paró! Y entonces él me dijo: “Oye,

Ernesto, ¿tú qué haces aquí?”. Dice que venía a dormir, porque estaba metido en un trabajo (mentira, la revista *Carteles* estaba en un barrio de prostitutas; el barrio de prostitutas más grande que había en La Habana, no en tamaño, sino en importancia, y ahí me crié yo desde los doce u once años). Y ahí yo me metía por la noche (tenía diecisiete o dieciocho años), y entonces había veces me quedaba ahí tomando después que salía de las clases y si estaba tarde, para no tener que ir hasta mi casa, me acostaba a dormir allá arriba. ¡Y me lo permitían!

Entonces, yo decía: “No, voy a dormir ahí”. Y Franqui dice: “Coño, ¿y hay alguien por ahí?”. Entonces yo me doy cuenta: “Oye, si hace falta que yo no me quede aquí...”. “No, no, ¿y tú ya no vas a salir más?”, me dice. Y si yo digo que voy a salir no me dejan (risas). Pero aparte de eso yo lo fui a ver en la prisión, cuando lo detuvieron. Fui ahí dos veces. Y mis relaciones con él eran muy buenas, él era muy buena persona y después como director también era muy buena persona.

Y Guillermo era una gente un poco sarcástica, un poco ácido. Con el sentido de humor, no por malo. Era una gente de mucho conocimiento. Su padre trabajaba en *Bohemia*, no había tenido problema ninguno, era una persona de confianza de Miguel Quevedo. Y gracias a eso este muchacho, Guillermo, cuando empezó a escribir y hacer sus primeras cosas en *Bohemia*, empezó a poner unas malas palabras dentro de los cuentos y creaba un ambiente de desmadre. Y él había tenido muchos problemas por eso, porque era un poco “liberal”, vamos a decirlo así. Y con esa fama de las groserías fue que llegó a la revista *Carteles*. Ya cuando la compran, Miguel Quevedo lo manda para *Carteles*. Ahí empieza a hacer una sesión que se llamaba *La ninfa inconstante* o una cosa de esas, y así empieza con Korda a retratar las muchachitas, de esas bonitas. Y empiezan en eso hasta que comienza a hacer las crónicas de cine, que es la cosa más importante que hace él y las firma como “Caín”. Había algunas veces que salíamos por ahí y nos tomábamos unos tragos, él me llevaba muchas veces al cine por la noche porque tenía la facultad de ver los estrenos –las cadenas de cine lo invitaban a los estrenos, porque él era crítico de cine ya reconocido.

Cuba también tenía todas las grandes empresas cinematográficas y entonces hicieron como que unas cadenas. Yo viví en la calle Trocadero y en las calles Consulado y Trocadero estaban todas las casas de cine (ahí en este tramo de cuadra, sobre todo lo que es de Colón a Trocadero, eran todas empresas de cine – estaba Tropical Filmes, etc.).

Y todas se fueron quemando porque utilizaban películas de acetato (tú sabes que el acetato cogía candela por cualquier cosa y se incendiaba en segundos, era impresionante). Yo me acuerdo de que cuando había mucha gente en

el cine y la gente quería sentarse, los muchachos cogían un pedacito de película y la apretaban, la envolvían en papel, como si fuera un caramelo, entonces corrían en la esquina y lo encendían, y cuando cogía candela (que tú sentías que el acetato se quemaba), lo pisaban, lo apagaban y se metía un chorro de humo tan fuerte que la gente empezaba a gritar “¡Fuego, fuego!”. Bueno, todo eso hacíamos.

Entonces en el año 1953 que fue la época de la Guerra de Corea, se hizo un lugar que se llamó La Corea, donde se hizo un gran edificio central y se hizo un montón de casas que eran para las distintas compañías –eran los circuitos– que eran para *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Columbia Pictures*, *Universal*, etc. Y ahí todas las películas se pegaban, se editaban los grandes rollos. Todas esas películas pasaban por ahí para revisarlas, por si tenían algún problema, alguna cosa, para chequearlas. Ahí estaban las salas de cine a las que me invitaban.

H.A.: Hemos verificado la presencia de muchas fotografías de Fidel en *Revolución*. Yo actualmente trabajo con la hipótesis de que *Revolución*, a principios del año 1959, habría contribuido a la divulgación y transformación de Fidel en un ícono; salvador de la patria o algo parecido (sobre todo, por lo que dijo Carlos Franqui en *Retrato de familia con Fidel*⁷ sobre Fidel ser un fenómeno y que *Revolución*, por eso, debería seguirlo y divulgarlo o algo así). ¿Qué nos puede decir de eso? ¿*Revolución* tuvo importancia en el sentido de hacer de Fidel un ícono?

E.F.: Mira, a mí me sorprende mucho ese tipo de pregunta y te voy a explicar por qué. Porque hay una cosa que depende de la otra: hay una revolución y hay un líder incuestionable, carismático, que va a dar noticias todos los días, en el cual tú confías y al cual adoras. ¿Cómo vas a hacer tú con una noticia de ese hombre, hoy, cuando hable en la Plaza de la Revolución? Poniendo en periódicos sus fotografías. ¡El mito está hecho! Una pregunta que me hizo una gente el otro día aquí: ¿la fotografía hizo a Fidel? Y, no... Fidel hizo a la fotografía; la revolución hizo a la fotografía. La gente vino a buscar la fotografía.

H.A.: La gente quería ver a Fidel...

E.F.: La gente quería ver la revolución.

H.A.: O sea, ¿*Revolución* hacia una divulgación de Fidel porque eso es lo que tenía que hacer?

E.F.: Eso era lo que tenía que hacer, claro. ¡Es lo que pedía la gente! Es como ahora: cualquier periódico del mundo que está publicando cualquier

⁷ Ver: Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 34.

cosa y dicen “Coño, ¿qué es lo que quiere la gente?”, es la misma crítica. No es lo mismo como si te digo: “Coño, yo estoy creando una mentalidad a partir de la incultura de la gente, porque la gente es inculta, la gente es mediocre y yo les voy a dar eso. Lo que les gusta ver es rumbeary a las mujeres con las tetas de fuera, yo les voy a dar eso”. Pero no es el caso. La gente está buscando conocer, la gente quiere saber (igual a lo que estuvo pasando en el mundo entero). ¿Por qué? Porque es la noticia más publicada y las fotos que más se publican en el mundo. Entonces la gente quiere saber qué es lo que está pasando y quién es él. El tipo está vendiendo su negocio y el negocio de él es que la gente va a comprar su periódico si él publica cosas de Fidel Castro. Digo yo, eso es como funciona. Y en el caso del periódico *Revolución*, ¿para qué va a criticar Fidel? En primer lugar, en ese momento no pasa ningún tipo de crítica. Van a hacer crítica cuando empiezan a irse de la revolución, cuando empiezan a discutir. Pero estamos hablando de los primeros años, de los tres o cuatro primeros años; después es otro caso.

H.A.: ¿Usted, actualmente, considera el trabajo del fotógrafo como un instrumento o aparato de transformación social?

E.F.: Ahora la fotografía es muy complicada, todo el mundo hace fotografías. Yo, sí, lo único que te voy a decir es que, para mí, la fotografía es lo más grande del mundo. El día que me di cuenta de que yo tengo un poder...que yo te puedo retratar a ti ahora y tú seguirás envejeciendo, pero ya te tendré a ti como tú eras en ese momento, descubrí que en eso nada en el mundo la podía superar. ¡Ponte a pensar, es impresionante!

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Le cinéma de Patricio Guzmán. Histoire, mémoires, engagements: un itinéraire transnational

Julien Joly*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: IRCAV – Institut de Recherche sur le Cinéma et l’Audiovisuel – EA 185.

Instituição: Université Sorbone Nouvelle – Paris 3.

Resumo:

Ce travail de recherche met en lumière l’itinéraire de Patricio Guzmán, documentariste chilien actif depuis les années 1960. À l’aide d’une approche pluridisciplinaire expérimentale, nous interrogeons les rapports dynamiques entre cinéma documentaire, histoire et mémoires par le biais de la biographie d’un artiste qui devient, progressivement, un médiateur transnational entre le Chili et le monde. Le plan chronologique débute par l’étude de l’adolescence artistique du réalisateur chilien, entre les années 1950 et la fin de l’année 1972, cœur de l’époque de l’Unité Populaire de Salvador Allende. Ensuite, nous nous intéressons aux années 1970, lorsque Patricio Guzmán part en exil après l’arrivée au pouvoir de la dictature de Pinochet. Il crée patiemment la trilogie de *La batalla de Chile* au sein de la Cuba révolutionnaire, alors que le drame chilien suscite des solidarités multiples à l’échelle internationale. Dans un troisième temps, nous retraçons l’itinéraire de l’exilé chilien dans les années 1980 et 1990, entre Espagne et voyages/aventures créatives, principalement en collaboration avec la Télévision nationale espagnole. L’obstination chilienne demeure, malgré l’éloignement : elle est nourrie par l’expérience d’autres horizons. Enfin, nous consacrons la dernière partie au cinéma documentaire de Patricio Guzmán post-dictature, marqué par des engagements mémoriels exigeants, ainsi que des bouleversements de sa méthode de création. Le réalisateur confirme son statut de référence du documentaire mondial, ainsi que la puissance de ses réseaux transnationaux. Ce travail conjugue contextualisations historiques et analyses des films (et de leurs possibilités d’existence). Les approches historiques et esthétiques permettent d’analyser

* E-mail: julien0joly@gmail.com

tous les volets de l'existence d'une œuvre d'art, en nourrissant les sciences humaines d'une analyse macro qui interroge les échelles spatiales et historiques (du local au global). En utilisant également l'analyse esthétique comme révélateur du langage artistique pour discerner l'engagement d'un dépositaire de la création, on cherche à comprendre les chemins d'une œuvre d'art, à travers le temps et l'espace, avec une attention particulière portée aux diffusions et réceptions des films, au Chili comme ailleurs. Ce travail de thèse s'intéresse aux interactions dynamiques entre différentes thématiques qui façonne l'existence du cinéaste chilien (qui a cela en commun avec d'autres artistes à l'existence transnationale) : l'art et ses rapports au monde (engagements, mémoires, exil), la complexité du langage audiovisuel (toujours en mouvement, renouvelé par les transformations socioculturelles ainsi que l'évolution des techniques et supports), l'attrait pour un didactisme, une pédagogie guidée par le désir de partager, de se faire le témoin de l'histoire (passée et présente), etc.

Ano: 2018.

Orientador: Nicole Brenez e Olivier Compagnon.

Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina

Salvador Salazar*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Doctorado en Estudios Latinoamericanos.

Instituição: UNAM.

Resumo:

En la presente investigación se aborda la política cultural desarrollada por el ICAIC hacia América Latina a lo largo del último medio siglo. Fundado tan solo tres meses después del triunfo de la Revolución cubana, el 24 de marzo de 1959, y considerado una de las instituciones culturales más relevantes de los últimos cincuenta años en la Isla, el estudio de las relaciones entre el ICAIC y Latinoamérica permite un acercamiento a la política del gobierno cubano hacia la región durante la segunda mitad del siglo XX.

En la década del sesenta, el ICAIC se sumó a los intentos por extender en América Latina la Revolución cubana. Posteriormente, desarrolló un rol importante de resistencia a las dictaduras militares que asolaron la región en la década del setenta, lo que implicó, entre otras acciones, la realización de productos audiovisuales de denuncia y el apoyo a realizadores exiliados a causa de la represión militar. Los vínculos entre el cine cubano y procesos políticos afines a La Habana, como el gobierno de la Unidad Popular en Chile y la Revolución Popular Sandinista en Nicaragua, resultan también ilustrativos de esta actividad. El ICAIC contribuyó además al desarrollo del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), del cual el Festival de La Habana fue uno sus principales impulsores.

A lo largo de la investigación se examinan un conjunto de referentes teóricos a partir de los cuales se enfoca el análisis de las políticas culturales, de la resistencia cultural, y de la propia naturaleza del discurso audiovisual desde la perspectiva de los estudios históricos en comunicación y cultura; todas ellas

* E-mail: salvador.salazar3@gmail.com

categorías relevantes dentro del campo de los estudios culturales. Posteriormente, se analiza el contexto socioeconómico, político y cultural cubano y latinoamericano dentro del cual surge y se desarrolla el ICAIC. Finalmente, se explicitan las principales expresiones de la política cultural del Instituto de cine dirigidas hacia América Latina en el último medio siglo, para lo cual se propone una sistematización por décadas históricas.

Se asumen como técnicas principales de recopilación de información, la revisión bibliográfica-documental y el análisis discursivo a una muestra representativa de filmes producidos por el ICAIC, que abordan las expresiones de la política cultural desarrollada por el Instituto hacia la región.

Entre los aportes que supone la investigación se encuentra el tratamiento de un tema que no ha sido estudiado con anterioridad, y que podría contribuir a una visión más crítica, y en tanto crítica compleja, de los nexos entre el gobierno cubano y América Latina a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El corpus teórico-metodológico propuesto para el análisis del discurso cinematográfico, desde la perspectiva de los estudios históricos en comunicación y cultura puede resultar pertinente, en tanto aparato de inteligibilidad, para estudios que aborden las relaciones de interdependencia existentes entre la producción fílmica y la sociedad en el cual esta se inscribe.

Palavras-chave: ICAIC; América Latina; política cultural.

Ano: 2019.

Orientador: Aleksandra Jablonska

Devorational cinema: spectacle, ritual, and the senses in Cold War Latin American and Spanish experimental film

Laura Jaramillo*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Departamento de Literatura.
Instituição: Duke University.

Resumo:

This dissertation revisits a neglected archive of avant-garde Cold War-era Latin American and Spanish films which use baroque, excessive aesthetic strategies inspired by popular religious ritual: the experimental documentaries and expanded cinema inventions of Spanish filmmaker-mystic José Val del Omar; the Mexican psychedelic exploitation epics of Chilean polymath Alejandro Jodorowsky; and the Cuban revolutionary films of Manuel Octavio Gómez. This corpus of filmmakers grappled with the problem of cinema's role within the global system of capitalist media spectacle. Drawing on Guy Debord's 1967 theorization of spectacle as the culmination of the West's privileging of vision above all other senses, I contend that the ultimate end of capitalist spectacle's offer of seemingly limitless pleasure is sensorial numbing. My project tracks a growing recognition during the 1960s that the ubiquity of imported Western media images within the global south doomed subjects to passive consumerism and worse, to the extinction of older epistemologies based in the non-visual senses like touch, hearing, taste, and smell. The films I examine counter ocular centric rationalism with the sensorial immersion of ecstatic experience. By contrast to the better-known militant anti-colonial films of the period that depict armed struggle, these films experiment with forms of ritual in order to reconstitute the body's senses as a major ground for decolonial epistemic resistance where the rationality of political discourse fails. In doing so, these filmmakers reconstitute the cinema as a key site for immersive, collective experience.

Ano: 2019.

Orientador: Negar Mottahedeh.

* E-mail: laura.jaramillo@duke.edu

Doc On-line, SI 2019, setembro de 2019, www.doc.ubi.pt, pp. 362-362.

As representações da Revolução e do feminino no cinema cubano: *Retrato de Teresa* (1979), *No hay sábado sin sol* (1979), *Hasta cierto punto* (1983) e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984)

Natália Iglésias da Silva Scheid*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós Graduação em História.

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Resumo:

O objetivo deste trabalho é investigar as representações criadas e difundidas a respeito da mulher cubana pelo cinema cubano nas décadas de 1970 e 1980. Buscamos compreender o papel desempenhado pelo cinema na definição e na implantação do novo lugar social e político a ser ocupado pelas cubanas. Também abordamos como a Revolução foi retratada nas telas do período. Para responder nossos questionamentos, partimos da análise de quatro filmes produzidos pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Os filmes com os quais trabalhamos são: *Retrato de Teresa* (1979), do diretor Pastor Vega, *No hay sábado sin sol* (1979), de Manuel Herrera, *Hasta cierto punto* (1983), de Tomas Gutiérrez Alea e *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), de Rolando Díaz.

Palavras-chave: cinema cubano; mulher; revolução; representações do feminino.

Ano: 2019.

Orientador: Adriane Aparecida Vidal Costa.

* E-mail: iglesias.nat@gmail.com