

Hacia una dialéctica de la revolución: el nacimiento del nuevo cine cubano

Por María Andrea Díaz Miranda

andreadiazmirada@gmail.com

Independent Scholar

Abstract:

The triumph of the Cuban Revolution led to the translation of the Cold War to the American continent and also established, as Pedro Martínez and Pablo Rubio explain, a new utopian paradigm of social change that in addition to disrupting the political equilibriums or status quo of the time, was projected as an alternative ideological framework to the rest of the Latin American countries. Departing from a review of some documentary works by filmmaker Santiago Álvarez as a pioneer figure of the new Cuban cinema, this article traces and reconstructs an archeology of a social imaginary of revolution that permeated the Latin American public sphere since the 1960s, to investigate its ideological content and reflect, in turn, on the traumatic dimension that structures all social imaginaries of revolution.

Keywords: Santiago Álvarez; Cuban cinema; *ICAIC*; film-essay; Tomás Gutiérrez Alea, *Memories of Underdevelopment*; revolution.

Resumen:

El triunfo de la revolución cubana desembocó en la traslación de la Guerra Fría al continente americano y a su vez estableció, tal como explican Pedro Martínez y Pablo Rubio, un nuevo paradigma utópico de cambio social que además de trastocar los equilibrios políticos de la época, se proyectó como una alternativa ideológica al status quo en el resto de los países latinoamericanos. A partir de la revisión de la obra documental de Santiago Álvarez como figura pionera del entonces nuevo cine cubano, este artículo rastrea y reconstruye una arqueología de los imaginarios de revolución que abundaron en América Latina desde la década del sesenta, con el fin de indagar en su contenido ideológico y reflexionar, a su vez, sobre la dimensión traumática que estructura todos los imaginarios revolucionarios.

Keywords: Santiago Álvarez; cine cubano; *ICAIC*; film-essai; Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*; revolución.

Cuando revisamos textos sobre la historia de la revolución cubana es común encontrar un argumento que ubica sus orígenes más profundos en los procesos de independencia latinoamericanos del siglo XIX que sacudieron al continente del dominio español. Si bien en el caso de Cuba estas luchas por la independencia no detonaron sino hasta 1868, llama la atención como distintos autores coinciden en inscribir la semilla de la revolución cubana en el fracaso mismo de todos aquellos proyectos anteriores de emancipación política que tuvieron

lugar desde mediados y finales de siglo XIX. Como si el proyecto nunca terminado de construcción de un país fuera la materia prima de un trauma responsable de impulsar todos los proyectos de soberanía política en el territorio cubano. Aunque hoy en día sabemos que la revolución de 1959 fue el resultado de una coyuntura de fuerzas políticas concretas que se consolidaron precipitadamente durante la dictadura del general Fulgencio Batista, lo cierto es que cualquier acercamiento a la revolución cubana implica inevitablemente, una aproximación a contenidos ideológicos que abren interrogantes sobre el carácter fantasmático de todas las luchas políticas que siempre retornan para demostrar, tal como explica Santiago Castro Gómez, el “*impasse*” de todos nuestros proyectos emancipatorios (11).

De la mano de Fidel Castro y demás miembros del Movimiento 26 de julio, la revolución cubana triunfó el primero de enero de 1959 luego de un largo proceso de luchas que se extendió desde el primer ataque al cuartel de Moncada en 1953 hasta la Batalla de Santa Clara librada a finales de 1958. A partir del escape de Fulgencio Batista de la isla, el Gobierno Revolucionario comenzó un plan orientado a la reactivación de los sectores productivos y a la liberación económica del país, que consistía en promulgar una reforma agraria y dar preferencia al consumo de productos nacionales, así como de propiciar la elevación del poder adquisitivo de los cubanos (Guerra Vilaboy et al., 221). Dentro de las primeras medidas adoptadas por el nuevo gobierno se encontraron la creación de nuevos establecimientos como el Instituto Nacional de Ahorro y Vivienda y el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC): ambos encargados de adoptar un plan de desarrollo hecho a la medida de los nuevos intereses del Gobierno Revolucionario como lo fueron la construcción de edificios y casas baratas, así como la creación de condiciones de producción para un nuevo cine cubano encargado de educar a la población en los principios de la revolución¹.

¹ Adicional a estas y otras medidas que permitieron rebajar el precio de los medicamentos, los libros escolares y las tarifas eléctricas, el nuevo gobierno cubano intervino importantes

Aunque ciertamente el triunfo de la revolución cubana sobre el régimen Batista desembocó en la traslación de la Guerra Fría al continente americano, el año 1959 estableció, tal como explican Pedro Martínez y Pablo Rubio, un nuevo paradigma utópico de cambio social que además de trastocar los equilibrios políticos de la época se proyectó como una alternativa ideológica al status quo en el resto de países latinoamericanos (44). En el caso de la producción cultural cubana, específicamente la cinematográfica, la creación del ICAIC a través de la ley 169 del año 1959, permitió además de un control sobre la producción y distribución de las películas, propiciar condiciones ideales para el nacimiento de un nuevo cine en Cuba y posteriormente en Latinoamérica. Recordemos que el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano durante la década del sesenta dependió tanto del desarrollo de cinematografías locales como de la capacitación y profesionalización de realizadores en países como Cuba, Brasil, Argentina y Chile. Ambas condiciones facilitadas, en el caso de Cuba, a partir de la creación del ICAIC.

Puesto en marcha con recursos que políticas de nacionalización obtuvieron de la estatización de compañías privadas de noticieros (Johnson 3), desde sus inicios el ICAIC fue responsable de la tarea de preparar técnicos, así como de administrar todas las propiedades involucradas en la producción y distribución de películas, incluidas algunas salas de cine, estudios y laboratorios (Amaya 8). Así mismo como uno de los primeros establecimientos culturales creados durante el nuevo gobierno, a esta nueva institución se le asignó la tarea no sólo de documentar la revolución sino de favorecer a la educación civil de los cubanos a través de su inscripción ideológica a principios revolucionarios. Influenciados por movimientos cinematográficos como el neorrealismo italiano, caracterizado por su uso de

monopolios estadounidenses como la Cuban Telephone Company, responsable del aumento de las tarifas durante la dictadura de Batista. Hacia 1962 este cúmulo de iniciativas políticas sumado a la radicalización del Gobierno Revolucionario no solo resultó en la suspensión de vuelos entre territorio cubano y Estados Unidos, sino en el agravamiento del bloqueo económico a Cuba por parte del vecino país.

locaciones abiertas y luz natural en oposición a la artificialidad propia de los sets de filmación, los primeros directores de este naciente cine cubano se ocuparon de capturar con una mirada fresca la revolución que se desarrollaba al paso de la constitución del nuevo gobierno². Así mismo esta primera oleada de documentales se interesaron por registrar las actividades de instituciones como cooperativas y escuelas surgidas a partir del establecimiento del régimen revolucionario (129).

Más adelante con la consolidación del ICAIC y la paulatina evolución de esta nueva producción cinematográfica nacional, se realizaron nuevas películas y documentales que comenzaron a interesarse por una variedad de temáticas como la figura del revolucionario comprometido con la lucha armada, tal como aparece representado en el segundo episodio de la película *Historias de revolución* (1960), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, o la necesidad de una réplica cubana de las luchas antirracistas estadounidenses como es sugerido en el documental “Now” (1965) de Santiago Álvarez. Estos artefactos audiovisuales demuestran cómo desde sus inicios el nuevo cine cubano asumió un compromiso de producir imágenes que tenían la ambición de movilizar y diseminar un imaginario revolucionario de cambio social tanto dentro como fuera de Cuba.

Aparte de estos cortometrajes de ficción y ensayísticos fundacionales, a mediados de 1960 el ICAIC comienza a producir lo que se conoció como el editorial cinematográfico de la Revolución: el Noticiero ICAIC Latinoamericano, productor de 1493 ediciones desde su creación hasta 1990 (Salazar Navarro 2) hoy considerado de manera retrospectiva como un

² Tal como indica Héctor Amaya, según la Ley 169 el rol de los intelectuales a cargo de la producción cinematográfica era educar a la población a través del potencial ideológico que se le otorgaba a este medio de comunicación audiovisual (32). Por otra parte, en su extensa investigación sobre cine cubano, Michael Chanan indica que los primeros filmes didácticos producidos posteriores al triunfo de la revolución se dirigían principalmente al campesino, a educarlo en materia de métodos de cultivo de productos como el arroz, el tabaco y el tomate, así como en enseñar sobre problemas comunes como los peligros de la negligencia en el manejo de aguas.

canal comunicación utilizado para hacer de conocimiento público noticias y actualidades cubanas e internacionales que permitieran a la isla establecer un diálogo interregional con el resto de Latinoamérica. Si bien el noticiero tuvo un papel especial como instrumento ideológico-contrahegemónico compaginado, a su vez, con la experiencia poscolonial de muchos otros países en África y Asia que se encontraban aún tramitando su propia independencia frente a países del entonces primer mundo, más importante aún es el hecho que como medio de comunicación este se consolidó como un espacio de profesionalización para diferentes realizadores y técnicos del documental, entre los que se destacaban Alfredo Guevara y Santiago Álvarez.

Aunque desde un punto de vista formal los primeros noticiarios del ICAIC no se diferenciaban sustancialmente de otros que circulaban en la época, con el paso de los años el noticiero fue incorporando nuevos recursos expresivos como la foto animación y el uso de carteles (Salazar Navarro 4), así como un nuevo tipo de montaje que incorpora elementos del montaje soviético de Sergei Eisenstein a partir del cual Santiago Álvarez terminaría edificando buena parte de su obra documental. Para Eisenstein cuyo trabajo experimental se se distanciaba de un tipo de cine teatral, de aspiraciones realistas, que proliferaba entonces tanto en Estados Unidos como en Europa desde las primeras décadas del siglo XX, el verdadero cine emergía del choque o colisión de varias modificaciones de movimiento y vibración del metraje filmico a través del montaje. Valiéndose de varias técnicas de montaje que Eisenstein que definió como métrico, rítmico, tonal y armónico, el objetivo último de esta actividad era producir artefactos audiovisuales que tuvieran la capacidad de detonar entre los espectadores un proceso de subjetivación altamente ideologizado, a partir de asociaciones diversas entre las imágenes que emulaban en cierta medida un tipo de pensamiento relacional-dialéctico. En el caso del realizador cubano Santiago Álvarez si bien puede verse cómo con el paso del tiempo su disposición creativa y trabajo de montaje fue

simplificándose, contentándose con el uso de ciertas técnicas para producir documentales que hoy vistos de manera retrospectiva están lejos emular un gesto ético-estético de las vanguardias, sus primeras películas de la década del sesenta sin duda se apropian del legado de Eisenstein.

De acuerdo con Salazar Navarro como uno de los creadores del Noticiero ICAIC Latinoamericano, Santiago Álvarez pensaba que uno de los deberes de la revolución era desarrollar cinematográficamente un pensamiento no solo cubano sino latinoamericanista que estableciera lazos de solidaridad con todas las naciones del tercer mundo que se encontraban en rebelión contra lo que se concebía como las reminiscencias de un imperialismo colonial (3). Desde Chile a Vietnam, pasando por Argelia, Congo y Angola, varios documentales creados desde el ICAIC se dedicaron a saludar fraternalmente a distintas naciones que se encontraban en medio de una guerra interna o ya en un proceso de emancipación colonial. Un ejemplo de esto es el documental “Hasta la victoria siempre” (1967) sobre la figura del Che Guevara, que muestra imágenes del líder revolucionario pronunciándose públicamente sobre lo que distintos intelectuales del momento pensaron y calificaron como la naturaleza sanguinaria del imperialismo. Producido en solo dos días en medio de la conmoción del asesinato del Che en Bolivia, el documental, hecho con limitadas imágenes de archivo filmico así como de recortes de periódicos y fotografías de zonas rurales en Bolivia, da cuenta de la agudización del conflicto entre guerrilleros y el ejército boliviano, además del apoyo militar de Estados Unidos a dicho país. En una de las secuencias finales del documental se destaca una declaración del Che donde indica la satisfacción que le produce el saber de la influencia de Cuba sobre el resto de los países de América y el mundo, como territorio que había conseguido impulsar un proyecto moderno de país sin precedentes, pese a su tamaño y una historia de precariedad económica, reflejada por otra parte, en la falta de

acceso de la mayor parte de los habitantes a servicios hoy considerados básicos como agua, salud y educación, antes de la revolución.

Otro documental de Santiago Álvarez que se inscribe en esta celebración de una izquierda internacional es “79 primaveras” (1969): un nuevo homenaje conmemorativo, esta vez a la figura de líder revolucionario vietnamita Hồ Chí Minh, miembro del partido comunista de dicho país. El documental que inicia con una imagen de un girasol abierto sobre el que se superponen imágenes de dientes de león multiplicándose, repasa la vida del expresidente y ex primer ministro: sus contribuciones a la constitución de alianzas comunistas en países como Francia, China y Vietnam, así como un legado de resistencia frente a los horrores de la guerra que se desencadenó a partir de 1955. Esto es, una confrontación derivada de la guerra de Corea, todas en el marco del enfrentamiento ideológico de ese momento del siglo pasado. A lo largo de la película, una serie de secuencias construidas con imágenes de procesiones y conmemoraciones, da cuenta no solo de la fragilidad de todo régimen político sino de una dimensión afectiva compartida por todos los ciudadanos simpatizantes de estas ideologías revolucionarias que proliferaron hacia mediados del siglo XX. Hacia la mitad del documental, se destacan imágenes de una resistencia civil internacional que se manifiesta contra los crímenes del imperialismo desde Francia, Estados Unidos y Latinoamérica.

Posterior a esta secuencia, una escena del asesinato de un hombre a campo abierto a manos de lo que parecen ser soldados estadounidenses es sucedida por un texto que dice así: “sin el glacial invierno, sin el duelo y la muerte, ¿quién apreciar podría, primavera, tu gloria? Son un crisol las penas que mi espíritu tiembla y con acero puro el corazón me forjan”. A continuación, secuencias de un cielo nublado pero luminoso dan paso a imágenes de una población vietnamita que se esfuerza por resistir en medio de la pérdida y la conmoción. Aunque Hồ Chí Minh ha muerto, dice un intertítulo de la película, “la muerte no es verdad

cuando se ha cumplido bien la obra de la vida”. Para Santiago Álvarez, en este documental, la revolución contra el imperialismo continúa en el horizonte de la solidaridad de una izquierda internacional unida pese a los estragos de la guerra. Es decir, a pesar de los esfuerzos del imperialismo por destruir este frágil imaginario. Hacia el final de la película, la amenaza a este imaginario revolucionario es representada a través de un film de acetato que es lentamente destruido por los disparos y bombardeos que aparecen en sus propias imágenes. Finalmente, la promesa de un futuro mejor cuando se derrote al enemigo yanqui da paso, una vez más, a la imagen de un nuevo girasol que se abre sin pausa al resplandor de los rayos del sol. Es decir, al triunfo de la revolución sobre el imperialismo en todos los países donde las potencias económicas del mundo y los entonces nuevos paradigmas de revolución se disputan el poder.

En su investigación sobre cine de no ficción post-revolucionario, Joshua Malitsky se pregunta por los modos de uso del documental en procesos de construcción de una subjetividad deseante producida por el poder. Para Malitsky, estas películas de no ficción sobre líderes o figuras ejemplares, producidas desde instituciones culturales patrocinadas por el Estado, buscaban instalar entre los espectadores el deseo de una subjetividad revolucionaria a la que siempre debían aspirar, aunque fuera inalcanzable por definición (17). Aunque respecto a la obra de Santiago Álvarez se trata de documentales entregados a la tarea de recrear un imaginario revolucionario fraternal en el que participan muchas otras naciones, resulta llamativo el rol que desempeña particularmente un “*establishment*” del gobierno de los Estados Unidos en la construcción de una retórica revolucionaria. Es decir, en la conformación de un bloque de países aliados que luchan por liberarse de los intereses imperialistas de naciones potencia como Estados Unidos. Al igual que “Hasta la victoria siempre”, muchos otros documentales del realizador se construyen a partir de una visión de dicho país no solo como un agresor de soberanías, sino como un opositor a todas las luchas

revolucionarias, a todos los movimientos por los derechos civiles que proliferaron a partir de la década de los cincuenta en distintas partes del mundo. De este modo, y a partir de un tipo de montaje que moldea la comprensión y los mismos procesos de historización de la guerra fría (Malitsky 202), Santiago Álvarez se compromete con un modo innovador de hacer películas que se aventura a pensar sobre la nueva realidad político-económica de su país, en ese entonces inmersa en una compleja red de relaciones económicas con otros países integrantes del entonces bloque comunista, así como otros territorios en vías de desarrollo que adaptaban sus políticas de acuerdo a las necesidades locales y diplomáticas del momento. Mucho antes que Jean-Louis Comolli, a propósito de su texto “Mi enemigo preferido”, donde el autor francés se pregunta sobre cómo y para qué filmar al enemigo o cómo combatirlo mediante las armas del cine (45), ya desde la década del 60, Álvarez estaba enfrentado al problema de las estrategias y recursos audiovisuales disponibles para desenmascarar al enemigo, mitificarlo y develar sus contradicciones.

Un ejemplo de esto es el documental “LBJ” (1968) sobre el entonces presidente estadounidense Lyndon Baines Johnson, creado exclusivamente a partir de metraje encontrado: fotografías y recortes de revistas. Este documental de 17 minutos inicia con imágenes del casamiento de Lucie Baines Johnson, hija del entonces presidente. Se trata de una ceremonia religiosa con damas de honor y el yerno respaldado fraternalmente por el presidente Johnson en una imagen, no obstante, teñida en rojo. Posteriormente recortes de la revista Playboy que presentan mujeres desnudas son sucedidas por una imagen de la mirada del expresidente Johnson, donde, a través de un tipo de montaje que reproduce los principios del efecto Kuleshov, se sugiere que el líder político está observando el contenido de la revista. Se trata de una primera secuencia que busca dejar al descubierto el revés de una institucionalidad política imaginada en la que la producción iconográfica de una revista está fuertemente atada a la vida pública y de espectáculo de dicho país.

Posteriormente, una secuencia de fotografías de los novios frente al pastel de bodas, es interrumpida por un fragmento de la primera película de *Scarface* (1932), en la que el protagonista emerge de su interior disparando contra el público. Tal como indica Malitsky en su análisis de la obra de Álvarez, esta primera parte del documental concluye con una veloz imagen de un anuncio publicitario de Winchester, compañía dedicada a la venta de armas y munición. Es decir, con un recurso visual que apela al carácter constitutivo de una nueva industria, esta vez la armamentística, en la construcción de la vida política y económica del país. Más adelante el documental continúa con encuadres de un presidente Johnson montando a caballo y luciendo indumentaria de cowboy, sucedidos por fragmentos de una película Western en las que hombres armados a caballo disparan contra indígenas. La secuencia es interrumpida por imágenes de Johnson en las que aparece con perros y con líderes políticos como John F. Kennedy, Bob Kennedy y Martin Luther King: todos ellos asesinados antes y durante su presidencia. Se trata de toda una cadena iconográfica que busca suscitar en el espectador una nueva manera de pensar relacionadamente las imágenes.

Al igual que Jean Luc Godard, a quién le interesaba develar los mecanismos de producción de cine a través de un trabajo de montaje que permitía romper con la continuidad de las imágenes desnaturalizando el corte, este documental de Santiago Álvarez irrumpe contribuyendo a la descomposición de todo un aparato ideológico sobre el que descansan, de acuerdo con un imaginario revolucionario cubano, las instituciones políticas de Estados Unidos. Es así como “LBJ” se inscribe estilísticamente en una tradición de cine documental que se entrega a la empresa de crear afectos a través de un montaje de las imágenes. A esta tradición documental capaz de volver perceptible lo que no es necesariamente visible para el público general, o los espectadores formados afectivamente en el cine de Hollywood de la primera mitad del siglo XX, nos referiremos como documental de ensayo o film-essai (Alter 17).

Para Antonio Weinrichter, un documental de ensayo surge cuando un realizador experimenta a pensar a través de la forma sin las garantías de un saber previo sobre un problema o el tema que estructura su película. Lo que vemos en pantalla, dice este autor, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien (27). Se trata pues, en el caso de Santiago Álvarez de una práctica de escritura con imágenes, articulada a través del montaje que busca interrogar mediante un ejercicio de deconstrucción iconográfica, la identificación del espectador con una institucionalidad y un modo de vida estadounidense, aquí entendido como alienante y antagónico a los intereses de la revolución. De esta manera, a partir de una dialéctica negativa, Álvarez no solo da a paso a una nueva forma de colectividad, a un imaginario revolucionario constituido a partir del conflicto, sino que retoma los principios del montaje soviético para imaginar un nuevo cine nacional que más que conciliador, adquiere su potencia política a partir de su capacidad de dividir y crear nuevas hegemonías (Arsenjuk 11).

Hacia una arqueología del imaginario revolucionario cubano

A diferencia de sus primeros documentales producidos en la década de los 60 en lo que Malitsky define como el periodo de mayor efervescencia creativa, los documentales de Santiago Álvarez realizados a partir de la década de los 70 se caracterizan por un estilo más pedagógico que experimental que logra, no obstante, darle continuidad al proyecto cinematográfico originario del ICAIC: la producción de un cine latinoamericano, anti-imperialista en sus principios y profundamente didáctico.

Concluida la primera etapa del nuevo cine cubano dedicada a establecer puentes entre la reciente revolución cubana y las luchas obreras y por los derechos civiles en distintas partes del mundo, la producción de la década del setenta se caracteriza por una impronta fuertemente latinoamericanista (Salazar 6) que buscaba fortalecer un imaginario político hecho de lo que hoy podría denominarse como una epistemología decolonial: un modo descentrado de conocer, entender y habitar la realidad económica y política que caracteriza a

la región.

Entre las producciones audiovisuales de esta nueva época se destacan “El Sueño del Pongo” (1970) basado en una fábula cuzqueña recuperada por el escritor peruano José María Arguedas y el documental “De América soy hijo y a ella me debo” (1971); este último realizado a partir de la visita de 25 días de Fidel Castro a Chile durante el primer año de la presidencia de Salvador Allende. Este documental, realizado a partir de fragmentos de discursos de Fidel en su visita a distintas localidades, así como de sus recorridos por varios sectores productivos del país, tiene como objetivo proyectar la imagen de un líder y una delegación cubana que se encuentran fraternalmente atados a la realización de un proyecto político-económico latinoamericanista. Así mismo dentro de esta nueva producción audiovisual concentrada en América Latina como proyecto, se encuentran algunos documentales que se valen de la figura del escritor cubano José Martí para localizar el origen de un imaginario revolucionario auténticamente nacional, de toda una serie de luchas, procesos y reivindicaciones que tuvieron lugar desde finales del siglo XIX.

Un ejemplo de esto es “El primer delegado” (1975). Un documental de veinticinco minutos de duración que, a partir de breves fragmentos de una crónica de Martí en las que rinde homenaje a Karl Marx a propósito de su muerte, establece un paralelo entre las luchas independentistas contra España y la revolución cubana que le hace frente al imperialismo estadounidense. A través de fragmentos de un discurso de Fidel Castro en el que interpreta la obra de Martí, el documental no solo destaca la labor anticolonialista de Martí como fundador del partido revolucionario cubano sino que establece puentes entre el escritor cubano y el comandante-primer ministro, haciendo énfasis en los legados comunes y el papel de ambos como primeros delegados de sus respectivos partidos políticos.

Aunque la proliferación de discusiones académicas en torno a la influencia del pensamiento de José Martí sobre un imaginario revolucionario cubano transhistórico pueden

rastrearse desde los años setenta en Cuba con la creación del Centro de Estudios Martianos, a partir de la década del noventa la producción de estudios críticos sobre las apropiaciones e incluso tergiversaciones del pensamiento de José Martí por parte de la régimen revolucionario, no resultaron en la renovación de una esfera académica crítica interesada en reflexionar sobre otros paradigmas de revolución alternativos, más allá del espectro del comunismo soviético. Ocupados en rastrear y desnaturalizar el vínculo entre Martí y el régimen político del momento, tras la caída del bloque y el desplome de la economía cubana, estos estudios se centraron principalmente en analizar la realidad política del país prestando atención a la dimensión mediática del discurso oficial. Aunque José Martí reconocía a Karl Marx como uno de los pensadores más influyentes de su siglo poco se puede concluir de sus propias posturas políticas a partir de la lectura de sus textos, como es el caso de la “Carta de Martí 32” escrita en 1883 y conocida como “Honores a Karl Marx, que ha muerto”. Un escrito que ha sido interpretado reiterativamente como uno de los primeros indicios de la recepción del marxismo en América Latina (Bosteels 29). En esta crónica de Martí, que inicia con un reconocimiento a Karl Marx como un reformador y organizador de la vida económica, el autor cubano destaca la obra del alemán a partir de su capacidad de despertar pasiones entre los hombres de su época, para luego detenerse, invitando al lector, a reflexionar sobre un legado de lucha de clases que solo puede afirmarse a partir de un conflicto agudizado, la creación de hegemonías y la derrota del grupo opositor para suplantarlo en el poder. Dice Martí en este texto:

Y entre salvas de aplausos tonantes, y frenéticos hurras, pónese en pie, en unánime movimiento, la ardiente asamblea, en tanto que leen desde la plataforma en alemán y en inglés dos hombres de frente ancha y mirada de hoja de Toledo, las resoluciones con que la junta magna acaba, en que Karl Marx es llamado el héroe más noble y el pensador más poderoso del mundo del trabajo. Suenan músicas, resuenan cantos; pero

se nota que no son los de la paz. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

Si bien la obra de Martí, específicamente su trabajo como corresponsal en Estados Unidos para el periódico *La Nación* de Buenos Aires se destacó por su ímpetu crítico y su empeñamiento en documentar lo que entonces el escritor cubano definió como el imperialismo estadounidense, también es cierto que el autor veía con sospecha la idea de configurar una sociedad o un pensamiento político continental a partir de textos o influencias foráneas incapaces de dar cuenta de la especificidad material, cultural y política de los países del continente americano. De acuerdo con Roberto Fernández Retamar, para Martí, el misterio de la gobernabilidad de los países americanos solo podía ser resuelto por lo que denominó en su ensayo “Nuestra América”, como hombre natural: por el americano natal, hijo de estas tierras, capaz de administrar el conocimiento de la justicia de acuerdo con las necesidades de su propio país (López Nieves). En el caso del texto “Honores a Karl Marx, que ha muerto”, aunque el respeto solemne de Martí por este pensador es evidente, resulta interesante observar cómo al final del pasaje anterior citado, Martí cambia su foco de atención de la multitud revolucionaria a los afectos que la movilizan para reflexionar sobre lo que estructuralmente se consideran condiciones claves para llevar a cabo una revolución económica: la agudización de conflictos de interés y el choque de clases sociales.

Volviendo a la Cuba que posibilitó la producción de varios documentales que se dieron a la tarea de imaginar un paradigma revolucionario a partir de la imagen y legado de figuras como el Che Guevara, Fidel Castro y José Martí, llama la atención como estos documentales creados desde el ICAIC participan no solo de lo que hoy se puede reconocer como un proceso de institucionalización del régimen político, sino de la consolidación de una ontología revolucionaria que localiza en el centro de todas sus luchas políticas una dimensión traumática vinculada a la experiencia colonial de los países hispanoamericanos. En el caso del documental “El primer delegado”, se trata de una propuesta que permite, además de

celebrar el compromiso revolucionario de Fidel y el legado de liberación nacional de José Martí, conectar el tiempo presente – la década del 70 - con un destino emancipatorio apenas en proceso de realización, residuo, por otra parte, del vínculo colonial de Cuba con España.

Aunque tal como advierte Carlos Ripoll en su análisis de la obra de José Martí, dictadores como Gerardo Machado y Fulgencio Batista precedieron al mandatario Fidel Castro en el arte de apropiarse de la figura y obra del escritor para respaldar un discurso oficial sobre sus gobiernos (Ripoll 219), en el caso del Gobierno Revolucionario de 1959 resulta llamativo cómo la figura de Martí se utiliza para consolidar un paradigma revolucionario de origen mítico, que aparte de su enorme ímpetu nacionalista tiene una orientación reformista de izquierda. Si bien estas lecturas preliminares de los textos de Martí y su recepción de la obra de Marx, permiten suponer que hay una gran diferencia entre ambos autores en cuanto a sus modos de razonar, o incluso respecto a sus formas de imaginar sociedades y construir hegemonías políticas, para autores como Pedro Rodríguez, se trata de dos intelectuales elegidos para imaginar una revolución precisamente por la naturaleza de sus obras puestas al servicio de un proyecto de emancipación colectiva (51). Aunque tal como sugiere el investigador Pablo Calvi, resulta imposible verificar si Martí hubiera estado de acuerdo con una revolución marxista-leninista en Cuba, lo cierto es que en el caso particular de los documentales dirigidos por Santiago Álvarez persiste una idea de la revolución de 1959 como el resultado de una actualización de un espíritu revolucionario anti-jerárquico, anticolonial, anti-imperialista, que recorre a la isla fervorosamente desde la guerra de los diez años de finales del siglo XIX hasta el presente.

En el documental “El primer delegado”, vemos por ejemplo, cómo a través de una cuidadosa selección de fragmentos de textos de José Martí que elimina todo rastro de ambigüedad, se presenta en un tono conmovedor no sólo el relato de dos luchas por la independencia separadas por el tiempo, sino los retratos sublimes de figuras clave para una

historia del pensamiento revolucionario en Cuba, como Fidel Castro, el general Máximo Gómez y el mismo Martí. Sabemos que aunque la revolución de Castro no se comprometió desde sus inicios con un proyecto socialista o comunista, la figura de Martí hizo parte del imaginario revolucionario de Fidel desde el primer ataque al cuartel Moncada en 1953 (Kirk 94), momento en el que el escritor cubano fue erigido como responsable y autor intelectual de todo acto de soberanía nacional, incluido, como lo fue para Fidel en su defensa, el ataque al cuartel. Esta temprana apropiación de la obra y figura de José Martí por parte de Fidel Castro es referida en el documental “El primer delegado”, precisamente en un momento clímax que busca dar cuenta de las dificultades que encontraron respectivamente el general Máximo Gómez y los asaltantes del Moncada, durante la planeación y ejecución de sus ataques militares, a finales del siglo XIX y mediados del XX.

Frente a esta sucesión de apropiaciones de la obra de Martí y las posteriores polemizaciones sobre una correcta o no interpretación de sus textos, lo que resulta interesante observar es cómo todas estas lecturas han contribuido a la creación no solo de distintos tipos de nacionalismo y comunidades interpretativas a través del tiempo (López 138), sino de un pensamiento mítico-revolucionario que al situarse así mismo en el fin de la historia se presenta como natural o consecuencia de la evolución de un pensamiento revolucionario cubano. Para Roland Barthes, lo que caracteriza a un mito no es la grandilocuencia de su relato sino precisamente la invisibilidad o la supuesta naturaleza del sistema semiológico que lo sostiene. En el mito, explica Barthes, el significante y el significado tienen relaciones de naturaleza, en lugar de encontrarse emparentados a partir de un complejo proceso de producción de sentido o significación (113). Dice Barthes en su libro *Mitologías*:

Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato,

organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas. (142)

Si bien *Mitologías* es considerado como el texto marxista por excelencia de Barthes, en el que a través de un insistente trabajo de desmitificación el pensador francés recibe un legado secular marxista que busca (re)descubrir y dar cuenta de una historicidad de la vida material y por esta vía reconstituir la verdad sustancial de las cosas (Goodheart 56), frente al interrogante de si existen los mitos de izquierda Barthes comenta que habría que partir del hecho que la izquierda como institucionalidad no es la revolución. El mito, dice el autor, surge cuando la revolución se transforma en izquierda produciendo un metalenguaje que deviene en naturaleza (144).

Aunque en su estudio sobre la producción de cine documental y de no ficción postrevolucionario, Joshua Malitsky indica a propósito de los noticiarios del ICAIC que lo que estaba en juego era la producción y sostenimiento de una subjetividad cubana capaz de interpretar distintos acontecimientos nacionales e internacionales sin dejar de ser productiva para la revolución, en el caso de la producción cinematográfica documental que proliferó a partir de la década del setenta, lo que vemos a través de documentales como “El primer delegado” es cómo el proyecto cinematográfico del ICAIC llegó a inclinarse hacia la construcción de un grupo de relatos de la revolución que reforzaban el origen de las luchas que habían resultado en la derrota de Fulgencio Batista en 1959, en los procesos de emancipación de finales del siglo XIX que iniciaron de la mano de José Martí. Un metarrelato que además de servir como narración unificadora de la historia nacional, se consolidó como una fantasía nacional capaz de estructurar el goce de los sujetos a los que interpelaba.

En su indagación sobre el Estado-Nación como fantasía, Moran Mandelbaum explica que las narrativas fantasmáticas nacionales siempre involucran una trama en la que un goce,

el goce nacional, ha sido perdido, robado o destruido. Para Mandelbaum, estas historias nacionales de pasados heroicos o edades de oro con frecuencia son utilizadas para darle consistencia a la promesa de un goce colectivo que, además de útil en el proceso de construcción de ideologías, se presenta como recuperable por vía de la creación de nuevas utopías nacionales (64). Se trata como vemos en el documental “El primer delegado”, de un esquema ontológico que, tal como explica Santiago Castro Gómez en su lectura del trabajo de Slavoj Žižek, se repite en todos los proyectos de nacionalismo (148). Respecto a los elementos formales de este documental, resulta significativo el uso de fotografías, cartas e ilustraciones del siglo XIX como materiales de archivo y prueba de una realidad histórica concreta a partir de la cual se intenta fundar una nación. A su vez resulta llamativo cómo esta narrativa fantasmática nacional se proyecta como la opción civilizatoria-antagónica por excelencia frente a un tipo de sujeción política y económica, también espectral, que opera de manera transhistórica. Es decir, cómo este metarrelato o construcción mítica de la revolución es utilizada para navegar un trauma producto de una sujeción, primero colonial y luego en tensión con un proyecto imperialista estadounidense de expansión económica. Un proyecto de expansión que ya desde la propia lectura de Martí se asume amenazante para el resto de países del continente americano, una vez se reconocen incapaces de repeler las tácticas de monopolización de mercados y acaparación de recursos, tal como se sugiere en una de las imágenes del documental de Álvarez en la que se hace uso de una caricatura para representar los grandes monopolios del hierro, el carbón y el azúcar de finales del siglo XIX. Se trata de un proyecto que, retrospectivamente, cuando consideramos la historia de los países latinoamericanos y su sujeción frente a distintas potencias mundiales, además de resultar en la devastación económica y política de los países vecinos, se asemeja a lo que ontológicamente se podría pensar como el Real lacaniano.

En *El sublime objeto de la ideología*, Slavoj Žižek explica que este Real lacaniano,

como registro de los fenómenos psíquicos, no es una entidad trascendente positiva que persiste más allá del orden simbólico, sino un vacío en la estructura simbólica que indica una imposibilidad central (195). En el caso de Cuba como nación, este Real lacaniano representaría la imposibilidad de su soberanía e idónea constitución como Estado-nación. Una imposibilidad sostenida sobre una relación colonial antagónica, no del todo simbolizable, que es vivida por los ciudadanos a través de una forma de enajenación marcada por diferencias raciales y de clase. De allí que en el documental “El primer delegado”, justo antes de introducir detalles sobre las trayectorias de José Martí por Cuba y Estados Unidos, Santiago Álvarez opte por hacer referencia a una realidad mediática cubana de finales del siglo XIX en la que los periódicos autonomistas de la época participan de la reproducción de valores coloniales sobre las que se edifica la discriminación racial. No obstante tal como vemos en el documental, se trata de una narrativa fantasmática nacional que como fantasía movilizadora del goce colectivo, incluye una interpretación de su propio fracaso. Esto es, la frustración de la revolución en la guerra de los diez años a causa de problemas devenidos de regionalismos y caudillismo, así como de la proliferación de un tipo de pasividad de tintes pacifistas ante la dominación colonial. Hacia el final del documental, a través de la inserción de un breve fragmento del discurso de Fidel Castro en el que conecta un pasado de luchas heroicas con el presente, vemos como el documental se vuelca hacia la monumentalización del partido comunista de Cuba, responsable de una tarea aún por realizarse en un futuro fantasmático.

Coda: reinenciones de un cine dialéctico. Tomás Gutiérrez Alea y *Memorias del subdesarrollo*

En su artículo “Cine y Revolución”, Nancy Berthier observa a partir de un breve repaso de la obra del director cubano Tomás Gutiérrez Alea, cómo sus películas realizadas durante un espacio de cuatro décadas se encuentran dedicadas enteramente a la revolución: a

su exaltación, su crítica o bien a su indagación como trasfondo de toda la vida social de la isla. Desde la producción de *Historias de la revolución* (1960) – primer largometraje de ficción realizado a partir de la creación del ICAIC – la obra de Gutiérrez Alea se ha destacado en su país y por fuera de este, por una incesante búsqueda de un espacio de diálogo que permitiera construir una esfera pública y movilizar una conciencia crítica de los espectadores a través del cine. Como miembro del grupo originario de directores encargados de revitalizar la producción cinematográfica local y contribuir al proceso revolucionario, las películas de Tomás Gutiérrez Alea se han caracterizado por transitar de manera dialéctica un camino que, además de inmortalizar la revolución en imágenes, formuló interrogantes sobre las contradicciones e incluso los límites de la experiencia y posteriormente, el régimen revolucionario.

En *Historias de revolución* por ejemplo, vemos cómo Gutiérrez Alea propone una visión episódica y retrospectiva de un largo proceso de luchas que da cuenta de las represiones y obstáculos que encontraron tanto los revolucionarios como sus colaboradores durante la dictadura de Batista. Compuesta de tres capítulos titulados respectivamente “El herido”, “Los rebeldes” y “Santa Clara” - cada uno de ellos centrado sobre un acontecimiento constitutivo de las luchas revolucionarias como lo fueron el ataque al palacio presidencial en 1957, las luchas armadas de la Sierra Maestra y la Batalla final en Santa Clara que resultaría en el triunfo de la revolución a finales de diciembre de 1958 – la película honra tanto la tenacidad de los combatientes que se replegaron en los montes sin garantías como las vidas perdidas durante enfrentamientos con las fuerzas del Estado. Se trata por otra parte de una obra que pese a su uso de elementos formales propios del neorrealismo se presenta como ideologizante, especialmente en sus representaciones de la lucha armada como vía predilecta para llevar a cabo una revolución social y económica, si bien otras figuras políticas latinoamericanas de las décadas del sesenta y el setenta, pertenecientes a una incipiente

izquierda latinoamericana, veían inaceptable la toma del poder a partir de la lucha armada.

No obstante como manera de auto-contestación a este primer conjunto de cortometrajes, Gutiérrez Alea realiza ocho años más tarde *Memorias del subdesarrollo*, basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes. Tanto la película como la novela narra los devenires de Sergio, un expropietario de un almacén de muebles que se ha quedado solo luego de que su esposa y sus padres partieran a los Estados Unidos durante la oleada migratoria de 1961. Se trata de una partida que antes que remover las fibras más sensibles de un personaje que lo ha perdido todo, recuerda al estado anímico de Meursault de la novela *El extranjero*. Al igual que este personaje literario, en *Memorias del subdesarrollo*, Sergio no consigue sintonizar un sentimiento de pérdida con la partida de su familia y su nueva condición como empresario atrapado en una isla en la que ya no tiene una actividad económica. Al partir sus padres y verse sin su esposa en un apartamento vacío que funciona como último refugio de una vida pasada, en lugar de un duelo lo que se desata desde el inicio de la novela y la primera escena de la película es un complejo proceso de subjetivación que, pese a su persistencia, no consigue reparar el abismo que se ha abierto como consecuencia de un desclasamiento iniciado con el triunfo de la revolución. Aunque en las primeras secuencias de la película Sergio se encuentra con una extraña libertad desde la que comienza a fantasear con diversos proyectos, como emprender un proyecto literario y la posibilidad de tener amoríos con distintas mujeres, con el paso del tiempo vemos que lo que más le interesa es rumiar sobre sus propias incertidumbres a través de un ejercicio retórico de gran vanidad que siempre concluye en su propia anulación. En su artículo “Memorias del subdesarrollo: Novela/Texto/Discurso”, Román De la Campa propone la siguiente ecuación ontológica para delimitar el marco en el que se desarrolla la historia:

Un intelectual se encuentra en conflicto con la sociedad y consigo mismo. Intenta reflexionar sobre su enajenación, pero fracasa. Sus aventuras amorosas tampoco

logran aplacar la angustia. Se exilian sus padres y su esposa, más no le importa. Se propone explorar la novedad revolucionaria de su país, y se desilusiona. Logra anotar algunas ocurrencias introspectivas y acariciar recuerdos hasta que un día, frustrado, concluye que no tiene más que decir. (3)

Si bien es evidente que durante el proceso de adaptación de la novela, Tomás Gutiérrez Alea toma una distancia crítica frente al proyecto existencialista de Edmundo Desnoes para realizar una película que busca favorecer el punto de vista y los intereses de la revolución, al final, tanto la novela como la obra cinematográfica nos permiten asistir a un recorrido en el que el sentido crítico del personaje se vuelve tan agudo que termina poniendo en crisis todos los depositarios de su deseo. Más que una historia que explora el tema del individuo que resiste las presiones de la colectivización (Holzapfel 21), *Memorias del subdesarrollo* se despliega a partir del fuerte instinto de muerte (*death drive*) de su protagonista que se aviva durante los primeros años del régimen revolucionario cubano y la crisis de los misiles que se desató en 1962. Es en este sentido que a partir de la figura de Sergio la historia consigue capturar narrativamente la experiencia de un vacío o abismo ontológico a partir del cual el lector tiene la posibilidad de edificar una posición crítica propia.

Así mismo, al ocuparse de los impasses del personaje y de un intento de representación de ese vacío que lo constituye, *Memorias del subdesarrollo* participa de un trabajo de desmitificación de la revolución que pone un interrogante sobre esa falta en la estructura simbólica que es el sujeto, el sujeto del significante (Žižek 198). Eugene Goodheart explica a propósito del trabajo de deconstrucción de Roland Barthes que los trabajos de análisis socio-ideológicos con frecuencia son escritos por los desposeídos, los socialmente defraudados o los sujetos en falta, precisamente por la posición simbólica o política que ocupan. Es en este sentido que el texto, con su impulso destructivo y borrado de marcos previos de significación, descoloca nuestra subjetividad al poner el acto narrativo

al servicio de un movimiento dialéctico. Sobre esta concepción de lo revolucionario o un tipo de revolución retroalimentada por lo que Slavoj Žižek denomina un anti-evolucionismo hegeliano y benjaminiano, el autor esloveno dice lo siguiente:

(...) the absolute negativity which ‘sets in motion’ dialectical movement is nothing but the intervention of the ‘death drive’ as radically non-historical, as the ‘zero degree’ of history – historical movement includes in its very heart the non-historical dimension of ‘absolute negativity’. (162)

Aunque tal como explica Todd McGowan estos movimientos de desmitificación o deconstrucción que se resisten a la fijación de sentido, por lo general, solo terminan socavando cualquier intento de construcción de utopías cuando se vuelven permanentes (283), en el caso de *Memorias del subdesarrollo* – novela y película - se trata de textos que al haber sido creados durante el fervor de los primeros años de la revolución cubana y la crisis de 1962, moviliza de manera creativa los imaginarios revolucionarios de la época al hacer énfasis en la vertiginosidad de las divisiones del sujeto, así como en una realidad mediática recreada a partir de la amenaza de una guerra nuclear. A diferencia del proyecto documental de Santiago Álvarez que se ocupa principalmente de construir un marco de comprensión de la realidad cubana a partir de un proyecto, en últimas, pedagógico, el cine de Gutiérrez Alea, además de ser mayoritariamente de ficción, se ocupa principalmente de la inscripción ideológica de sus personajes como un problema ontológico y finalmente político. Al superponer el trabajo de ambos realizadores las preguntas que atraviesan de manera evidente al entonces nuevo cine cubano son las siguientes: ¿cómo se construye un sujeto ideológico? ¿De qué manera se constituye una subjetividad revolucionaria? ¿De qué manera el cine tiene la capacidad de hacer y deshacer los entramados ideológicos a partir de los cuales el espectador se inscribe en una sociedad?

Obras citadas

- Alter, Nora M. *Chris Marker*. U Of Illinois P, 2006.
- Amaya, Hector. *Screening Cuba: Film Criticism as Political Performance during the Cold War*. U of Illinois P, 2010.
- Arsenjuk, Luka. *Movement, Action, Image, Montage: Sergei Eisenstein and the Cinema in Crisis*. U of Minnesota P, 2018.
- Avellar, José Carlos, et al. *The Cinema of Latin America*, edited by Alberto Elena and Marina Díaz López, Wallflower, 2003, pp. 99–108.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, Reimp, 2008.
- Berthier, Nancy . “Cine y revolución: Memorias del subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea (1968).”
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. “Carta de Martí 32 En Los Estados Unidos. Escenas Norteamericanas.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Accessed 13 Apr. 2025.
- Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Verso, 2012.
- Calvi, Pablo. “José Martí and the Chronicles That Built Modern Latin America.” *Latin American Adventures in Literary Journalism*, by Pablo Calvi, U of Pittsburgh P, 2019.
- Camus, Albert. *El extranjero*. Madrid, Alianza, 2017.
- Castro-Gómez, Santiago. *Revoluciones sin sujeto: Slavoj Žižek y crítica del historicismo postmoderno*. Ediciones Akal, 2015.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis, U of Minnesota P, 2004.
- Comolli, Jean-Louis. “¿Mi enemigo preferido?” *Cuadernos de cine documental*, vol. 02, 2005, pp. 44–51.
- De Castro, Juan E. *Writing Revolution in Latin America: From Martí to García Márquez to Bolaño*. Vanderbilt U P, 2019.
- De la Campa, Román. “‘Memorias del subdesarrollo’: Novela/Texto/Discurso.” *Revista*

- Iberoamericana*, vol. 56, no. 152, 3 Dec. 1990, pp. 1039–1054. Accessed 29 Dec. 2020.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Tercera edición ed., Editorial Joaquín Mortiz, S.A. , Mar. 1980.
- Fernández Retamar, Roberto. “Martí, Lenin y la revolución anticolonial (1970).” *Pensamiento anticolonial en Nuestra América*, por Roberto Fernández Retamar, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, pp. 109–128.
- Goodheart, Eugene. “Roland Barthes and the Monster of Totality.” *The Skeptic Disposition. Deconstruction, Ideology and Other Matters*, by Eugene Goodheart, Princeton U P, 2016, pp. 56–87.
- Guerra Vilaboy, Sergio, et al. “Historia de la revolución cubana.” *Tres revoluciones que estremecieron el continente en el siglo XX*, por Sergio Guerra Vilaboy et al., Editorial Universidad del Norte , 2020.
- Holzapfel, Tamara. “‘Inconsolable Memories’ and Its Russian Counterpart .” *Latin American Literary Review*, vol. 11, no. 21, 1982, pp. 21–26.
- Johnson, Mariana . “The Revolution Will Be Archived: Cuba’s Noticiero ICAIC Latinoamericano.” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 13, no. 2, 2013, p. 1. Accessed 21 May 2021.
- Kabous, Magali, y Carlos Paz. “‘El ICAIC Presenta...’ 1959-2009: Medio Siglo de Cine Revolucionario En Cuba.” *Cinémas d’Amérique Latine*, vol. 17, no. 17, 1 Dec. 2009, pp. 152–158. Accessed 17 Feb. 2021.
- Kirk, John M. “From Apostol to Revolutionary: The Changing Image of José Martí.” *North-South Canadian Journal of Latin American Studies*, vol. 4, no. 7, Jan. 1979, pp. 88–106. Accessed 5 Dec. 2019.

López Nieves, Luis. “Nuestra América - José Martí - Ciudad Seva - Luis López Nieves.”

Accessed 21 May 2021.

Lopez, Alfred. “La Patria el Tirano: José Martí and the Role of Literature in the Formation of the Cuban Nation(S), Past and Present.” *Cuban Studies*, vol. 33, 2002, pp. 137–155.

Accessed 23 May 2021.

Malitsky, Joshua. *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*.

Indiana U P, 2013.

Mandelbaum, Moran M. *The Nation/State Fantasy a Psychoanalytical Genealogy of Nationalism*. Palgrave Macmillan, 2020.

Martínez, Pedro, y Pablo Rubio. *América Latina actual: del populismo al giro de izquierdas*.

La Catarata, 2017.

McGowan, Todd. “A Society of the Death Drive .” *Enjoying What We Don't Have. The Political Project of Psychoanalysis*, by Todd McGowan, U of Nebraska P, 2013.

Pérez, Louis A., y Carlos Ripoll. “Jose Marti, the United States, and the Marxist Interpretation of Cuban History.” *The Hispanic American Historical Review*, vol. 65, no. 3, Aug. 1985, p. 577. Accessed 17 Mar. 2021.

Rodríguez, Pedro Pablo. “José Martí en Fidel Castro.” *Yo soy Fidel. Pensamiento y legado de una inmensidad histórica*, por CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, editado por John Saxe-Fernández, CLACSO, 2018, pp. 47–54.

Salazar Navarro, Salvador. “El Noticiero ICAIC, América Latina en el Cine de Santiago Álvarez .” *LL Journal* , vol. 12, 2017.

Weinrichter, Antonio. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo .” *La forma que piensa. tentativas en torno al cine-ensayo*, editado por Antonio Weinrichter , Colección Punto de vista , 2007, pp. 18–48.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Verso, 2009.

Filmografía

Álvarez, Santiago. “De América soy hijo... y a ella me debo”. Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1972.

---. “El Primer Delegado.” Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1975.

---. “El Sueño del pongo.” Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1970.

---. “Hanoi, martes 13.” Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1967.

---. “Hasta la victoria siempre.” Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1967.

---. “LBJ.” Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1968.

---. “Now”. Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1965

---. “79 Primaveras .” Dirigida por Santiago Álvarez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1969.

Historias de revolución. Dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1960.

Memorias del Subdesarrollo. Dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, 1968.

Scarface. Directed by Howard Hawks and Richard Rosson, The Caddo Company, 1932.