

La historia configurada como relato en el cine de Santiago Álvarez

History Configured as Story in Santiago Álvarez' Filmography

Maximiliano Monzón

Resumen El presente trabajo se ocupa de analizar el caso del documental “*Mi hermano Fidel*”, de Santiago Álvarez, partiendo del supuesto de que en esta película se profundiza una reflexión consciente, por parte del realizador, sobre el acto mismo de crear la Historia. Esa Historia que no es objetiva, sino subjetiva; que se configura desde una perspectiva, revelando las distintas facetas de la realidad y opta por una, evidenciando así la visión del realizador. De este modo rastreamos a lo largo del documental las marcas de dicha reflexión, donde su estructura y recursos narrativos dan cuenta de cómo la Historia se configura a través de una multiplicidad de relatos.

Palabras clave Santiago Álvarez, ICAIC, Cine documental, Historia

Abstract *This work examines Santiago Alvarez's documentary “Mi hermano Fidel”, in order to explore how this film displays a reflection about the act of creating History. In this case, understanding History as a subjective process, configured from a specific point of view, reveals the various aspects of reality and chooses one, thereby evidencing the filmmaker's visión. We trace along this documentary the marks of such reflection, where the film's structure and its narrative resources expose how History is shaped by a multiplicity of voices, and not through only one.*

Keywords *Santiago Álvarez, ICAIC, Documentary cinema, history*

A modo de introducción

“Rescatar para el presente y para el futuro las verdades de la historia y contribuir con ello a esa, tan necesaria, memoria visual de nuestros espectadores, es y será una tarea de los periodistas cinematográficos”

Santiago Álvarez

El cine cubano como lo conocemos hoy en día nace junto con la revolución. Si ésta tiene inicio el 1° de enero de 1959, ya en una fecha tan temprana como el 24 de marzo de ese mismo año, el gobierno revolucionario crea el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. En esos primeros pasos ya se manejaba una división en tres distintos departamentos: ‘didáctico’, ‘documental’ y ‘ficción’.

Los realizadores cubanos solían pasar, a medida que aprendían el oficio, por los distintos departamentos. Tomás Gutiérrez Alea se transformaría en el más destacado realizador cubano desde que dirigiera el primer largometraje cubano de ficción. Posteriormente, lograría trascender las fronteras más que ningún otro, llegando a obtener la primera nominación al premio Oscar para una película cubana con “*Fresa y Chocolate*” (1994).

Si hubiera que pensar en otro realizador cubano, cuya obra fuera igual de importante e influyente, pero volcada hacia el género documental, resultaría imposible esquivar la figura de Santiago Álvarez.

Fundador y director del noticiero ICAIC, cinecronista oficial del régimen de Fidel Castro, y realizador de películas reconocidas internacionalmente como “*Now!*” (1965) o “*L.B.J.*” (1966), Álvarez es un autor absolutamente renovador, revolucionario en más de un sentido. Adoptando estrategias de la narración histórica moderna, y abandonando una pretendida objetividad, opta por representar los hechos de un modo acorde a lo que su propia subjetividad le dicta.

Esta vertiente moderna de la historiografía es aplicada por Pierre Sorlin en su *Sociología del Cine*: “La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se lo corta en la mesa de montaje, como se le comprende en una época determinada.” (Sorlin, 1985: 25). De este modo, nos permitimos pensar al documental “*Mi hermano Fidel*” (1977) como una reflexión consciente sobre el acto mismo de crear la Historia ; esa Historia que se configura desde una perspectiva, revelando las distintas facetas de la realidad y optando por una, evidenciando así la subjetividad del realizador. Este documental contiene en sí mismo las marcas de esta reflexión que realiza Álvarez, dando cuenta de cómo la Historia se configura a través de una multiplicidad de relatos.

Cuba y los relatos históricos en el Territorio Libre de América

“Yo soy de donde hay un río, / de la punta de una loma, de familia con aroma / a tierra, tabaco y frío; soy de un paraje con brío / donde mi infancia surtí, y cuando después partí / a la ciudad y la trampa, me fui sabiendo que en Tampa / mi abuelo habló con Martí.”

Silvio Rodríguez

Una visita a Cuba permite el encuentro con una cultura única y particular. Un pueblo bajo cincuenta años de revolución permanente, con espíritu crítico, afán de superación, y orgullo por su pasado. En este último aspecto, es difícil llegar a un desacuerdo. La dimensión histórica está presente todo el tiempo. Los innumerables murales, las placas en calles y edificios, los carteles alegóricos; las marcas de la historia están presentes en cada esquina. Todo hecho histórico, sea relacionado con la gesta de independencia, o con la posterior revolución, recibe su emotivo homenaje.

De este modo, pareciera ser que en Cuba cada uno de sus habitantes tiene una historia sobre las circunstancias en que conoció al Che Guevara. Los relatos se personalizan, varían los detalles; a veces se narra qué dones fueron concedidos por el líder revolucionario (un auto, una casa, un trabajo), otras simplemente se pone el énfasis sobre sus facciones, su seriedad o su espíritu trabajador. Esta memoria colectiva, esta historia oral que se transmite sin dirección ni objetivos, de forma natural, define en gran medida a qué nivel una sociedad se representa a sí misma, comprendiéndose como colectividad, reconociéndose como nación. Este sentido de identidad, de pertenencia, importante para cualquier sociedad, es particularmente necesario en un contexto como el cubano.

Existen entonces, como en el caso del Che (y casi como una versión previa), los relatos de cubanos que cuentan cómo conocieron a José Martí. No sorprende que sean objeto del mismo fenómeno los dos grandes mártires de Cuba. Por supuesto, por cuestiones cronológicas, los ‘testigos’ de Martí son muchos menos. La distancia temporal con los hechos (nos referimos a gente que nació en el siglo XIX) reviste de mito la figura de Martí; no obstante, no es menor lo que sucede con la dimensión mítica del Che, mucho más cercano temporalmente. Entonces, no es la brecha temporal lo que glorifica y engrandece a éstos personajes, sino la propagación oral. La multiplicidad de relatos que se cuentan sobre ellos, la acumulación de visiones y perspectivas, y los innumerables hechos que se les atribuyen, muchas veces imposibles de comprobar.

El cine urgente de Santiago Álvarez

“La razón de tanta inventiva es la necesidad”

Santiago Álvarez

Hay en el cine de Santiago Álvarez algo de urgente, imprevisto; algo espontáneo. Limitaciones de todo tipo, tales como escasez de material negativo, falta de acceso a archivos fílmicos, y urgencia histórica, han propiciado esta constante situación de apremio. Para pensar un simple ejemplo de esto, puede citarse el documental “*Hasta la victoria siempre*” (1965), realizado en menos de 48 horas, para ser presentado en el acto donde Fidel Castro anunciaba la muerte del revolucionario argentino. Álvarez encontró que el material que había sobre Guevara era casi nulo, ya fueran registros de su reciente campaña en Bolivia o de cualquier otra circunstancia. Resolvió construir su película utilizando las pocas fuentes de las que disponía, echando mano a fotografías documentales de Bolivia y sus campesinos, titulares de diarios, tres discursos televisados del Che, y las imágenes que de él había disponibles. Así nace una de sus más importantes obras, y de modo análogo puede pensarse el surgimiento de películas imprescindibles como “*Now!*” o “*L.B.J.*”.

Tal vez esa urgencia, esa espontaneidad y esa carencia sean los factores decisivos a la hora de comprender la riqueza estética del conjunto de sus filmes, donde se destacan notables innovaciones en la narrativa. Supo utilizar sin prejuicios un abanico de materiales visuales y sonoros: escenas de películas de Hollywood, fotos de archivo, canciones de los Beatles, páginas de la revista Playboy, canciones populares, óperas, periódicos de distintas nacionalidades, tangos, y tantos otros.

Él mismo relata las circunstancias en que fue rodada “*Mi hermano Fidel*”, durante un pequeño intervalo durante la filmación de otra de sus películas, “*La guerra necesaria*” (1980), para la cual necesitaba entrevistar a Fidel Castro:

Cuando terminamos la entrevista, yo le propuse ir a visitar a Salustiano Leyva, un viejito ya casi ciego que había sido testigo del desembarco de Martí y Máximo Gómez en 1985. Organicé ese encuentro, me quedaba muy poco negativo, pero pude registrar las imágenes de Fidel fumando y hablando con el viejito sin que supiera quién era su interlocutor, así hasta el final de la entrevista. (Labaki, 1994: 80)

El documental, entonces, fue registrado casi por casualidad. Pero no por ello debe pensarse que aquí no hay un guión, o una concepción de puesta en escena. Todo lo contrario; del análisis minucioso surge la evidente consciencia del realizador en cuanto a las decisiones estéticas adoptadas, en función de su objeto, y del subtexto que acompaña a la obra.

“Mi hermano Fidel”: Un registro espontáneo y un montaje elaborado

“El empleo de las estructuras de montaje permite que la noticia originalmente filmada, se reelabore, se analice, y se ubique en el contexto que la produce otorgándole mayor alcance, y una permanencia casi ilimitada”

Santiago Álvarez

Si partimos de un simple análisis de los elementos con que Álvarez construye este documental, podemos deducir fácilmente ciertas cuestiones significativas. En primera instancia, Álvarez obtiene, en locación, la entrevista propiamente dicha: corazón del filme, y a su vez simple anécdota. Encadenados a éstos, hay planos de los vecinos espionando, observando la entrevista que tiene lugar en el interior de la casa. También encontramos planos de la costa de Playitas, del exterior de la casa de Salustiano, y de sus alrededores, donde hay monolitos recordando el paso del prócer; planos de Salustiano trabajando, y unos pocos planos en blanco y negro de Salustiano caminando por su jardín. Por último, algunos planos de Fidel, caminando cerca de la playa. En éstos últimos planos, como en muchos de los que aparecen, cabe preguntarse cuánto de esto fue rodado con intención de ser utilizado en esta película, y no en función de la filmación oficial que tenía lugar en ese momento: “*La guerra necesaria*”.

Pensemos entonces en los recursos de montaje que organizarán estas imágenes. Junto a los planos obtenidos, y el sonido directo obtenido en rodaje, la instancia de montaje agrega música extradiegética, de tono marcadamente emotivo. También aparecen intertítulos: a falta de un narrador en off, estos intertítulos presentan al protagonista, a la vez que la música aporta la clave emotiva para ingresar al relato.

A partir de este inicio, el montaje se ocupa de transformar en relato innovador esta simple entrevista. En vez de recurrir a un simple contraplano, organiza el material de modo que no podemos ubicarnos dentro del arquetipo de la “cabeza parlante”. Muy pocos son los planos con sincronía audiovisual; proliferan los planos detalles, de manos, de ojos, de objetos. A su vez, los pocos relatos en sincronía son cortados, prolongando el audio sobre otras imágenes: planos del exterior de la casa, de la costa. Y aquí aparece incluso un elemento extradiegético: fragmentos del filme “*Páginas del diario de José Martí*” (1971), de José Massip. Estos planos surgen repentinamente por corte directo, para luego integrarse mediante fundidos encadenados a la imagen de Salustiano caminado por su jardín, estableciendo la analogía entre él y el niño que, en la película de Massip, conoce a Martí.

De más está decir que la música de tono más emotivo aparece hacia el final de la película, cuando el realizador prepara la revelación final, mediante el artificio de los ‘espeuelos’, resolviendo las dificultades visuales de Salustiano.

Todos estos recursos, entretejidos con maestría por Santiago Álvarez, están puestos en función de narrar la anécdota del anciano Salustiano, que conoció a los 11 años a José Martí. Pero al mismo tiempo, reflexionan sobre el acto mismo de reflejar, construir, configurar la Historia.

Sobre una posible reflexión metalingüística

“Para nosotros, los cineastas cubanos, abordar la historia, contarla en su justa medida, interpretarla, no solamente es una operación cinematográfica; ha sido, es y seguirá siendo una necesidad ideológica, cultural y política”

Santiago Álvarez

La reflexión que se opera al interior de este documental sobre su propio papel como creador y configurador de la Historia no es caprichosa. La película abre explícitamente el juego sobre la legitimidad de los testimonios históricos, desde el momento en que se menciona la existencia de otros potenciales ‘testigos’ del desembarco de Martí; hay al menos otro habitante del pueblo que afirma ser ese niño que, muchos años atrás, conoció a Martí. Inmediatamente Fidel, que actúa de interlocutor, y es la cara visible de la instancia de realización del filme, adjudica a Salustiano la legitimidad de su relato. Es aquí, con este acto de decisión, que vemos cómo el filme mismo elige su versión de la Historia, toma partido; y al mismo tiempo explicita esta toma de partido, esta decisión claramente subjetiva.

Asistimos como espectadores a una situación de entrevista, libres de prejuicios o preconceptos. Se presentan los datos tal cual surgen. Hay datos confusos: Fidel sugiere cómo, al menos a sus oídos, ese niño que había visto a Martí tenía siete años; pero Salustiano afirma haberlo conocido con doce. Hay preguntas y respuestas, y en el interrogatorio, Salustiano da detalles precisos sobre hechos que tuvieron lugar ochenta años atrás. Surge efectivamente el dato de que hay otros, en el mismo pueblo, que dicen haber sido ese niño. Un vecino del barrio, que vive montaña arriba, afirma que su madre era joven cuando Martí desembarcó, y que él lo conoció esa noche. La película pone todos estos elementos sobre la mesa, y decide tomar partido: Salustiano es el niño que, a los doce años de edad, conoció a José Martí, recién llegado de Montecristi.

Se pone aquí en evidencia, entonces, que el relato de Salustiano no es el único. Y al mismo tiempo se formula de modo explícito la toma de partido: el acto en que se dota de legitimidad su versión de los hechos. Esta legitimidad se terminará de construir a lo largo de la película.

A partir de allí, surge una segunda instancia de reflexión sobre la Historia y su construcción.

La Historia como construcción estética

“Para nosotros, cineastas cubanos, Martí, el Moncada, y nuestro Cine se integran y entrelazan en una realidad estética que informa, educa, combate...”

Santiago Álvarez

Este tema surge de las mismas palabras de Salustiano, quien habla del pasado, pero también del presente. El desconocimiento de la identidad de su interlocutor es clave en el nuevo camino que toma la entrevista. Salustiano relata cómo vive él la revolución: cuenta sobre su nieta enferma, internada en el hospital provincial; cuenta sobre su casita, construida y amueblada por el gobierno revolucionario; y cuenta sobre la ayuda social que recibe: cuarenta pesos. “Pero yo estoy conforme; yo no quiero sacrificios pa’ Fidel”, afirma el anciano.

Salustiano ha establecido un puente, sin saberlo, con su interlocutor. Y en este acto aparece, de manera incipiente aún, una suerte de retroalimentación dentro del mismo proceso de legitimación: en un primer momento, era Salustiano quien resultaba legitimado; y ahora, en esta segunda instancia, será él quien otorgará la legitimidad. Llegando al final, Salustiano responde a la pregunta de por qué afirma ser el hermano de Fidel: “Porque yo soy hermano del general Martí, y Fidel es hermano del general Martí también, porque él hizo las veces de Martí. Socialista, Comunista es él. Y yo muero por Fidel.”. La película ha solapado el pasado sobre el presente. Se traduce de este modo, en una sola frase, la conocida declaración de Fidel Castro, al momento de ser enjuiciado, de que José Martí era el autor intelectual del asalto al Moncada. El filme, que ya ha demostrado su capacidad consciente de reflexionar sobre la Historia, toma partido una vez más, y establece su propuesta central: la revolución cubana es la prolongación de las guerras de independencia, y Fidel el continuador de Martí. Y lo hace mediante las palabras del entrañable Salustiano.

La película define su posición, y lo hace sin necesidad de una voz en off, sin un libreto ni indicaciones de ningún tipo. De hecho, confía en su decisión, y Salustiano debe responder posteriormente si alguna vez vio a Fidel. Se establece así una simetría con la primera mitad del filme, donde se lo interrogaba sobre si había visto a Martí, legitimando luego su relato. Salustiano responde que lo vio una vez, abajo, en la playa; pero no recuerda cómo era. A partir de este punto, resta sólo la revelación, configurada como el momento más emotivo de la película, y que no hace más que reforzar el discurso histórico que se ha ido configurando a lo largo de todo el filme.

Salustiano logra ver, y la emoción nos llega a través del sonido, ya que no hay imágenes del encuentro. Ahora somos nosotros los que no vemos. Pero no es necesario: el círculo se ha cerrado, y asistimos a una obra que ha construido, de

modo consciente y haciéndonos partícipes, su versión de la Historia. Las imágenes finales de Fidel resuenan en nuestra mente de espectadores, y nos retiramos de la sala con la sensación certera de que, lejos de asistir a la exhibición de una verdad objetiva, fue expuesto ante nuestros ojos un simple punto de vista.

Conclusiones

“Un artista no puede estar a la altura de nuestra Revolución, vivir y crear, sino se plantea su propia obra de arte como parte de la más rica y dinámica experiencia de la libertad... Nuestro deber y alta ideología no debe conducir a un muro, sino dejar abierto un infinito camino”

Santiago Álvarez

El documental “*Mi hermano Fidel*” fue realizado en el año en el año 1977. Dos años antes, Santiago Álvarez había dirigido “*El primer delegado*” (1975), película documental sobre José Martí. Casualmente, allí también hay un personaje, entrado en años, que cuenta sobre la ocasión en que conoció a Martí. En esa oportunidad, el relato se recogía de modo clásico, en formato entrevista y sin ningún tipo de cuestionamiento ni reflexión sobre el acto mismo de entregar un testimonio histórico. Totalmente distinto es lo que sucede en “*Mi hermano Fidel*”. Allí, el realizador parte de la anécdota puntual, para plantear su visión de los hechos históricos, poniendo en escena la multiplicidad de voces que intervienen en la configuración de la Historia; si la historia no es más que un conjunto de relatos, no hay una verdad a la cual podemos llevar, sino una decisión consciente de cuál queremos que sea nuestra Historia.

Al poner en evidencia el mecanismo mismo y sus imprecisiones, sus puntos oscuros y su potencial falibilidad, Álvarez nos dice que la Historia es una construcción, y que es nuestro deber como espectadores tomar partido. Al fin y al cabo, el cine es también una herramienta política:

Si el cine documental cubano es el tratamiento colectivo de la realidad y la revelación de sus múltiples facetas, o dicho de otra forma la película documental es una categoría cinematográfica que interpreta pensamientos y sentimientos totalmente diferente en propósitos y formas que los motivos de entretenimiento de una película de ficción, por sobre estas definiciones y muchas otras, la película documental es en sí misma un factor de indiscutible valor cultural y político. (Aray, 1983:13)

El nivel de innovación de este documental no radica en proponer la filiación Castro-Martí; eso ya lo había hecho el mismo Castro, durante su juicio, mucho antes de que la revolución triunfara. Tampoco en plantear una relación tal desde el arte: este recurso existe desde la antigüedad cuando, por ejemplo, Virgilio delineaba

en “*La Eneida*” la relación entre Augusto y Eneas, emparentándolo así con la gloriosa Troya. Sin embargo, sí resulta novedoso el acto de poner en evidencia el mecanismo mismo, y hacer explícitamente una toma de decisión sobre cuál de las facetas de la Historia resulta, desde la subjetividad del realizador, más adecuada.

Álvarez se ocupa de mostrarnos que la Historia se constituye, al fin y al cabo, por diversos testimonios y relatos. Así, dentro del nivel de libertad que logra manejar un artista a la hora de la creación, una obra estética sólo puede aspirar a representar la Historia bajo el signo de la mirada del realizador.

Referencias bibliográficas

- Aray, E. (1983). *Santiago Álvarez - Cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales - Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chanan, M. (1985). *Cuban cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Erausquin, E. (2008). *Héroes de película*. Buenos Aires: Biblos.
- Labaki, A. (1994). *El ojo de la revolución - El cine urgente de Santiago Álvarez*. San Pablo: Iluminuras.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica .

Referencias filmográficas

- Álvarez, S., dir. (1965). *Now!*. DVD. Cuba: ICAIC.
- (1966). *L.B.J.* DVD. Cuba: ICAIC.
- (1975). *El primer delegado*. DVD. Cuba: ICAIC.
- (1977). *Mi hermano Fidel*. DVD. Cuba: ICAIC.
- (1980). *La guerra necesaria*. DVD. Cuba: ICAIC.
- Gutiérrez Alea, T., dir. (1994). *Fresa y Chocolate*. DVD. Cuba: ICAIC.
- Massip, J., dir. (1971). *Páginas del diario de José Martí*. DVD. Cuba: ICAIC.