

"CINE DE PEREGRINAJE POLÍTICO HACIA LA REVOLUCIÓN CUBANA.LA CONSOLIDACIÓN DE UN GÉNERO ENTRE EL REVOLUCIONARISMO Y LA ACOSMÍA"

AUTOR: Dr. Henry Eric HERNÁNDEZ. Universidad Complutense de Madrid.

**CINE DE PEREGRINAJE POLÍTICO
HACIA LA REVOLUCIÓN CUBANA.
LA CONSOLIDACIÓN DE UN GÉNERO
ENTRE EL REVOLUCIONARISMO
Y LA ACOSMÍA**

***POLITICAL PILGRIMAGE CINEMA
TOWARD THE CUBAN REVOLUTION.
GENRE CONSOLIDATION BETWEEN THE
REVOLUTIONARISM AND THE ACOSMISM***

RESUMEN

Lo que hemos denominado *cine de peregrinaje político* tiene su consolidación en Cuba durante el decenio de 1960 como consecuencia de la confluencia entre el auge de la civilización mediática y el revolucionarismo. Compuesto por casi una veintena de películas, este cine posee un valor seminal respecto al surgimiento y la reproducción de *lo cubano revolucionario*, así como al devenir de los imaginarios de izquierda en general. Un cine cuyo registro simbólico ha sido negociado entre *el otro* y *el yo* políticos, es decir entre la Revolución Cubana en su intento de legitimarse y el peregrinaje intelectual desde las dos Europas de la Guerra Fría apropiándose de sus preceptos militantes. Por lo se trata también de reparar en los aspectos geopolíticos de su producción y en la consecuente transnacionalidad de su imaginario.

Palabras clave

peregrinaje político, imaginaria revolucionaria, cine cubano.

ABSTRACT

What we name *political pilgrimage cinema* arrives in Cuba for the first time in the sixties as a consequence of the confluence between the heyday of the mass media civilization and the revolutionarism. This cinema, which is composed by twenty films, has a seminal value with regard to the foundation and reproduction of the so-called Cuban revolutionary imaginary, and the development of the Left's imaginary in general. The symbolical register of this cinema was negotiated between the political Other and Self; that is, between the Cuban Revolution, on one hand, as a way to look for its legitimation at an international level; and, on the other hand, those European filmmakers who went to the island as political pilgrims in order to appropriate the Cuban Revolution's militant precepts.

KEY WORDS

political pilgrimage, revolutionary imaginary, Cuban cinema.

Este artículo sitúa conceptualmente un *corpus* fílmico que si bien convive con el primer decenio de la Revolución Cubana y su institucionalización, debe su nacimiento a la confluencia de las resonancias de la civilización mediática, los mecanismos dispuestos por la Guerra Fría Cultural y el auge del revolucionarismo durante el decenio de 1960. Cuestiones a partir de las cuales comprender su valor seminal respecto al surgimiento y la reproducción de *lo cubano revolucionario*, así como con relación a los devenires imaginarios de izquierdas, pues como expresa Eric Hobsbawm (2003: 193), «Cuba añadió una nueva imagen a la iconografía de la revolución mundial». Antes de entrar a puntualizar dicho *corpus* como *cine de peregrinaje político*, el cual forma parte tanto del cine cubano de la Revolución como del cine del Bloque Comunista y del llamado cine militante del mundo industrializado, hagamos dos observaciones. Por una parte, que la veintena de películas que lo conforman se agrupan bajo una característica esencial: su *elaboración en suelo cubano* previa invitación de sus autores, supervisión de sus temas y (co)producción de sus películas por parte del Instituto Cubano del Arte e Industria

Cinematográfica (ICAIC); incluyendo la correspondiente participación de un *staff* nacional. Y por otra, que tales películas son sumamente desconocidas para el público cubano y no cubano de cualquier generación, así como resultan significativamente desconocidas para el ámbito especializado.

Introducción en torno a *lo cubano revolucionario*

En 1939, al examinar de qué maneras se había ido (re)conociendo y (re)conduciendo la cultura cubana a través de la inserción del tabaco y el azúcar en el ámbito mercantil occidental, Fernando Ortiz pone sobre la mesa su definición de *lo cubano* diferenciando cubanidad y cubanismo. Ortiz (1991: 10-30) entiende la cubanidad como «una condición de cultura»: como «la pertenencia a la cultura de Cuba». Y el cubanismo, además de comprenderlo en su sentido más amplio como «todo carácter propio de los cubanos, aún fuera de su lenguaje», lo explica como

la tendencia o afición a imitar lo cubano, a quererlo o a servirlo. Un anglosajón puede experimentar cubanismo y sentirse cubanista. Sin que por eso adquiera la genialidad de Cervantes [músico cubano cuya obra es fundamental en el surgimiento del nacionalismo del siglo XIX] ni la cubanidad, ni el estilo cubano ni el cervantino» (bastardillas en el original; ibíd).

Sabemos que hasta 1959, como fracción del espacio colonial americano, Cuba quedaba sujeta a un registro de similar objeto y perspectivas que el ejercido sobre el resto de Latinoamérica; aunque con sus evidentes fluctuaciones textuales particularizadas para con cada zona o país. Registro que se rompe con la configuración geopolítica americana provocada por el triunfo revolucionario, a partir del cual Cuba deja de pertenecer a dicho espacio colonial erigiéndose como un nuevo modelo libertario que terminaría incorporándose a la órbita comunista en tanto que otro de los modelos universales del sistema-mundo. De modo que, si con anterioridad al triunfo revolucionario las descargas cubanistas desde sus más disímiles motivaciones se vieron avaladas por alguna relevancia, es a partir del mismo que se genera otra avalancha de curiosos e intelectuales básicamente de izquierdas que desde diferentes áreas y disciplinas y radicalizando sus miradas sobre cuestiones políticas e ideológicas, se encargan de *querer, imitar y servir* a la Revolución Cubana. A partir de ésta el cubanismo es sobrealimentado, reproducido y mediatizado introduciéndole nuevos elementos políticos e ideológicos condicionantes de las perspectivas desde las cuales Cuba sería repensada y recolocada en otro campo imaginario: sería trasladada del imaginario de las Indias Galantes al del Bloque Comunista pasando por el de Latinoamérica, el del Tercer Mundo y el de los No Alineados.

Hablamos de un cubanismo revolucionarista cuyo resultado es *lo cubano revolucionario*, a saber: la formación simbólica negociada entre *el otro* y *el yo* políticos, es decir entre las instituciones revolucionarias procurando la legitimación de la (re)invención nacional, y la *intelligentsia* internacional de izquierda apropiándose del momento militante de dicha (re)invención. Polarizado como un imaginario purificante y ascensional, *lo cubano revolucionario* ha proporcionado cierto monolitismo credencial en lo referente a: la organización de movimientos libertarios, la exportación e importación de modelos de revoluciones, las formas fácticas y representacionales de violencias políticas, las tomas de posturas antinorteamericanas, o el establecimiento de sistemas sociales más justos aun cuando ello implique cierta politización antidemocrática de los mismos. Cuestiones todas que de manera simultánea a su institucionalización como confirmación de la creencia en el momento militante del otro, se han consolidado como transmisoras de una identidad específica y procuradoras de una determinada dominación: la de la cultura de la imagen

política de izquierda. *Lo cubano revolucionario* se compone de un cúmulo de representaciones de reencuentro: las producidas por el peregrino político durante o posterior a su estancia en Cuba en tanto que acontecimiento/lugar, y que paralelo a la institución del carácter sacro del devenir militante del mismo, condicionan al peregrinaje subsiguiente a ver en él el espacio/tiempo privilegiado en el que reinterpretarse y consecuentemente reencontrarse como ente políticamente culto e ideológicamente concienciado. Un cúmulo representacional conformado por textos verbales y (audio)visuales como por ejemplo libros de viajes, novelas, autobiografías, memorias, ensayos, artículos de opinión, canciones, obras de artes plásticas, reclamos propagandísticos, fotografías, películas y programas de televisión, que resultan ser elementos de mediación y autenticación políticas. Representaciones dadas por un pacto que conlleva primeramente la relación entre la experiencia del peregrino y su papel de voz autorizada, y luego la relación entre dicha experiencia y el público a través de cada producción específica. Pacto en el que por ejemplo, como argumenta Angela Kershaw (2006), depositaría su confianza el Partido Comunista Soviético (al igual que la Kominform a partir de 1947) al iniciar su programa de peregrinaje político durante las décadas de 1920 y 1930, con la intención de «transformar el viaje en propaganda»: el relato de viaje político sería auténtico por definición, puesto que su propósito consistiría en crear y transmitir una credibilidad fundada en el testimonio autorizado y por ende legitimador.

Hacemos referencia a una de las estrategias de la política cultural cubana basada en agilizar el trueque entre la Revolución y el intelectual “de afuera” –mención que además de implicar términos geográficos apunta al sujeto como constitutivo de un sentido de agencia– convidado a poner fin a su añoranza por la utopía nunca vivida. A este respecto, al regresar de un periplo de estudio por el Bloque Comunista en 1961 y respondiendo a su cargo de subdirector de Cultura del Ministerio de Educación, Alejo Carpentier confirma que a partir de tal momento la Revolución llevaría a cabo intercambios literarios, artísticos, pedagógicos y científicos con dicho bloque, cuyos escritores y artistas la visitarían para estudiar su proceso con el fin de « plasmar en sus obras todo cuanto vibra en él»; proceso que también sería visitado por «los intelectuales franceses quienes estaban plenamente con Cuba» (López, 1985: 60-62). Asimismo, en 1962, Carpentier expresa al *L'Express* de París:

hay, desde luego, todo un material para novelar [...] que ha inspirado no sólo a escritores cubanos sino también a muchos extranjeros, entre los cuales se puede citar a Armand Gatti, que está filmando en las calles de La Habana una película extraordinaria [El otro Cristóbal], de una imaginación e inventiva fabulosas. –Creo que el poeta ruso Yetushenko volverá muy pronto a Cuba [comenta el periodista]. –Sí, con Kalatozov, el director de Cuando vuelan las cigüeñas (ibíd: 68-72).

Cuestiones dadas a ajustar la política cultural iniciada por el recién fundado ICAIC que, desde 1959 y a la par del periódico *Revolución* y la Casa de las Américas, había comenzado a convidar a cineastas internacionales con el pretexto de que aportarían sus experiencias. Cineastas que no visitarían Cuba únicamente «con el objeto de dirigir películas» y de «colaborar en la Escuela de Cinematografía del ICAIC», sino también y sobre todas las cosas para crear un cine de «emoción» cuya «primera intención» sería enaltecer y propagandizar «la obra revolucionaria» (Porter, 1975: 55-64). Así pues, tómese esta declaración de Armand Gatti como la de cualquiera de tales cineastas:

Estoy acostumbrado a viajar por los países socialistas, puesto que los vengo visitando desde hace ya bastante tiempo. Los he visitado primero como periodista, después

como cineasta. Así los he ido conociendo y guardo un gran amor por ellos, pero conservando ese amor, debo decir que nunca encontré una Revolución que se haya hecho con tanto entusiasmo, como la cubana (García Mesa, 1961: 8-14).

Cineastas constituyentes de las dos izquierdas básicas europeas, la del Este comunista y su partidaria eurocomunista y progresista del Oeste,¹ que marcados por las experiencias de la Revolución de Octubre, la Guerra Civil Española, las guerras mundiales con sus respectivos campos de concentración, sus posguerras y su consecuente Guerra Fría, comienzan a visitar la Revolución Cubana entre 1959 y 1970 para encargarse de la facturación del primer grupo de películas de peregrinaje político. En 1959 arriba Cezare Zavattini para ser argumentista y coguionista del largometraje *El joven rebelde* (1962) dirigido por Julio G. Espinosa. Al año siguiente llegan Roman Karmen, quien dirige los documentales *Alba de Cuba* y *La lámpara azul* (ambos de 1960), Joris Ivens, director de los documentales *Cuba. Pueblo armado* y *Cuba. Carnet de viaje* (ambos de 1961), y Mario Gallo, director de *Arriba el campesino* y *Al compás de Cuba* (ambos de 1960). Asimismo, pasan Chris Marker, quien realiza el documental *Cuba, Sí* (1961) y regresa luego para hacer *La bataille des dix millions* (1970), Bruno Zefranka, quien realiza los documentales *Playa Girón* y *Varadero* (ambos de 1961), y Jevzy Hoffman, quien filma *Patria o Muerte* y *Se conocieron en La Habana* (ambos de 1961). Armand Gatti realiza el largometraje *El otro Cristóbal* (1963) y Rosina Prado *Palmas cubanas* (1963). Mikhail Kalatozov, quien desde 1962 visitaba la Revolución realiza el largometraje *Soy Cuba* (1964). José Miguel García Ascot en coautoría con Jorge Fraga dirigen el largometraje *Cuba 58* y Vladimír Cech *Para quien baila La Habana* (ambos de 1962). En 1963 Theodor Christensen estrena *Ella* y en sólo tres semanas Agnès Varda realiza *Salut les Cubains*. Y Kurt Maetzig estrena en 1964 el largometraje *Preludio 11*.

Así pues, lo que discutimos como *cine de peregrinaje político* constituye un dispositivo iniciático respecto al surgimiento, la reproducción y la mitificación de *lo cubano revolucionario*; imaginario cuya distinción emancipatoria y pedagógica se ha explayado a través de la capacidad representacional del cine hasta el punto que en ocasiones se ha llegado a suplantar el cambio social –en su sentido fáctico– por la seducción de la imagen.

Revolucionarismo y acosmía: circunstancias constitutivas del cine de peregrinaje político

Definimos el *cine de peregrinaje político* entrecruzando los términos *peregrino político* y *viajero impresionista* estudiados por Paul Hollander y Tzvetan Todorov respectivamente. Con peregrino político, Hollander (1981) hace referencia de manera general a los productores de pensamiento occidentales que han sido huéspedes políticos e ideológicos de procesos libertarios, revolucionarios y utópicos con sus consecuentes sistemas. Tradición peregrina que si bien se asienta como práctica política a finales de la década de 1920, lo hace apelando a las técnicas de hospitalidad que para Hollander conlleva dos ingredientes esenciales. Uno es la proyección de la realidad, es decir el intento de control sobre todo lo que el huésped pueda apreciar, experimentar y posteriormente plasmar en sus *representaciones de reencuentro*. Y el otro es la manera en que se le trata, es decir la manera en que al huésped se le otorga toda una gama de privilegios materiales a la vez que se le conceden otros intangibles dados a proporcionarle cierto confort psíquico y

¹ Nos referimos a esta parcela peregrina debido al grueso de los textos filmicos de peregrinaje que analizamos en nuestra investigación, lo que no significa que no se haya examinado la peregrinidad política desde otras latitudes como por ejemplo Norteamérica y Latinoamérica (véase Hernández, 2011a).

satisfacción del ego. Partiendo de esto y a través de los textos escritos por dichos peregrinos una vez terminada la estancia en cada contexto, Hollander revisa dos de sus actitudes definitorias como la indignación moral hacia sus proyectos políticos y sociales originarios, y la compasión intelectual y la creencia complaciente por momentos sumamente acrítica hacia las sociedades militantes visitadas.² Con viajero impresionista Todorov (1991: 383-396) explica un tipo de viajero cuya modestia admite que del país extranjero no trae más que imágenes; algo aceptable en la medida que seamos conscientes de la imperante superficialidad que puede habitar en ellas. Todorov habla de un escape de la tierra originaria en la que tal viajero no logra «sentir» la vida, para volver a encontrar el gusto por ella en el «cuadro extranjero». A este respecto, en nuestra revisión de la bibliografía peregrina, únicamente el poeta y etnólogo francés Michel Leiris en una entrevista concedida a la revista *Casa de las Américas* durante su visita a la Revolución como delegado del Congreso Cultural de La Habana en 1968, acepta que la óptica burguesa de idealizar el subdesarrollo como exótico es producto de que el intelectual burgués occidental «no piensa en las condiciones duras en que viven los países subdesarrollados», por lo cual «imagina que si hay gentes que viven desnudas es porque eso es algo formidable» (Aratán, 1968: 123-131). Y concluye Leiris sobre sí mismo:

Precisamente, en mi caso, yo quería ir a ver otro mundo porque el mío no me satisfacía, y en efecto, no soñaba con tratar de modificarlo: ahora bien, no me parece que haya perspectivas revolucionarias muy inminentes en un país como Francia. [...] Y esto es algo que naturalmente incita a trasladarse a otros países (ibíd).

No obstante, para no malcasar los presupuestos de Todorov con el enraizamiento político, ideológico y regularmente acrítico de la peregrinidad estudiada por Hollander, aunque *viajero* y *peregrino* denotan acciones de desplazamiento, debemos retener el marco conceptual de *peregrino* como articulador de un tipo de salida del lugar en el que se vive habitualmente con la meta de llegar a otro cuyos acontecimientos militantes le otorgan una determinada sacralidad. Se trata del desplazamiento a un acontecimiento/lugar que entraña una determinada práctica devocional siempre respondiendo a estructuras de creencias, normas morales y preceptos ideológicos preestablecidos, a raíz de los cuales buscarse y encontrarse a sí mismo. Práctica en la que se da por descontado el decisivo papel de la imaginería, pues el acto de irse a casa con impresiones e imágenes del otro sin importar su “fiabilidad” para encontrar a través de ellas el gusto por “lo suyo”, será un valor intrínseco del peregrino político. Un valor que entraña determinados niveles de lo argumentado por Susan Sontag (2006) como «heroísmo de la visión», cuyo ideal moralizado referente a la veracidad y credibilidad de dichas impresiones e imágenes, pretende evaluar y develar ante el mundo la extrañeza de, en este caso, los devenires de la Revolución Cubana. Por lo cual, para el cineasta peregrino político, (re)encontrarse será en buena medida interpretarse a través de la imaginería producida posterior al viaje: las antedichas *representaciones de reencuentro*. Sin embargo, en ese vivir por medio de las mismas, con su reducción a una proyección en lo falaz y por ende a esconderse y simular detrás de ello, es donde aparece el peligro mayor: la conversión de tal interpretación devenida identificación, en una forma de eludirse de sí mismo.

Si es tal heroísmo de la visión el que provoca el *cine de peregrinaje político*, éste, además de catapultar el ordenamiento y la polarización de las acciones del poder y sus gestores, potencia también el prestigio de esa voz heroica, conductora, sumamente autorizada y portadora de confianza, que resulta ser el cineasta peregrino: esa voz que a la vez que da

² Si bien el *corpus* fílmico que nos ocupa y sus directores no han sido analizados por Hollander.

soporte a su conciencia siempre propensa a “observarse” desde el lugar del otro, termina por convertir el mismo, gracias a tales autoridad y confianza, en un lugar identificatorio, relacional e histórico. Se trata de una voz instauradora de perspectivas de poder desde las cuales se han enunciado y transnacionalizado significaciones de corte político, ideológico, social, ético y demás, con la intención de procurar un saber específico con el cual sesgar, por así decirlo, saberes más generales y cotidianos. Desde un punto de vista más amplio, el peregrinaje político ha generado un episteme en tanto en cuanto se trata de una comunidad que al compartir cierto tipo de creencias y pensamientos personales y presentarlos como modelos para con las experiencias colectivas, ha configurado un tipo de conocimiento intelectual y científico cuya sistematización ha expuesto la realidad de acuerdo con los intereses que se han considerado más urgentes e importantes. Todo un ejercicio de autoridad y confianza para nada exento de responsabilidades, pues aunque la representación peregrina fuese concebida gracias a la experiencia de la otredad colectiva, la misma queda inscrita para con el interés individualista y hegemónico del peregrino siempre empeñado en una activa colonización de todos los dominios extraños de la experiencia. Acto que compromete significativamente su colaboración en la gestación, mantenimiento y mitificación del sistema resultante, como por ejemplo el hoy “desaprobado” sistema totalitario cubano.

Sin obviar los referentes de otros medios y manifestaciones en lo que al peregrinaje de izquierda se refiere, podemos situar los antecedentes del *cine de peregrinaje político* en *¡Que viva México!* de Sergei M. Eisenstein (filmada entre 1930 y 1932), *The Spanish Earth* (1937) de Joris Ivens e *Ispaniya* (1939) de Esther Shub. Películas elaboradas como objeto de propaganda internacional, identificación ideológica y altruismo intelectual, a consecuencia de dos eventos movilizadores de la izquierda internacional como la Revolución Mexicana y la Guerra Civil Española. Objetos cuyos propósitos revolucionaristas continuarían replanteándose en películas peregrinas como *Our Russian Front* (1941) de Ivens y Lewis Milestone y en *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker. Dicho esto y teniendo en cuenta las responsabilidades peregrinas para con el otro y para consigo mismo, el cine que nos ocupa exige ser diferenciado tanto del endeble empaquetamiento de *cine de viajeros hacia Latinoamérica* en el que son colocados varios títulos por la profesora María Luisa Ortega (2003), como del enunciado *intrusos en el paraíso – cineastas extranjeros en el cine cubano* con el cual el historiador Juan A. García Borrero (2009) presentara parte de dicha producción durante el Festival de Cines del Sur de Granada. Una exigencia consecuente con relación a sus características de producción, distribución y recepción, puesto que se trata de un cine y de unos cineastas que más que intentar narrar el acontecimiento específico, han pretendido ser constitutivos del acontecimiento en sí. Dicho cine, al igual que toda la producción peregrina, ha sido empleado a fondo para dar apariencia de cierta participación del yo político en los acontecimientos militantes del otro, acto que ha incluido por ejemplo, el tomar parte en sus derroteros ideológicos y sociales. Ninguna de las dos propuestas se plantea discutir la conceptualización que nos ocupa. El artículo de Ortega, desde el rastreo del cine documental hacia América Latina, continúa alimentando el mito del efecto y el afecto revolucionarios, así como el de la función de la crónica de urgencia elaborada por el cineasta viajero respecto a los mismos. Y el libro de Borrero resalta su interés en sugerir una suerte de cartografía de los aportes tanto de las películas como de sus realizadores al Instituto Cubano de Cine, incluida “la textura de sus ideales izquierdistas”. Dicho esto, vale llamar la atención al artículo de Ortega sobre la cosificación que hace de las películas que conforman este tipo de cine hacia, desde y por la Revolución, al tratar sus imágenes en tono de recuento histórico despojándolas de cualquier posibilidad de modificación y omitiendo las dinámicas de política cultural dadas a gestionar el “descubrimiento” de tales “cineastas

viajeros". Y asimismo, llamar la atención sobre la sustantivación del adjetivo *intruso(s)* hecha por Borrero no sólo para designar a los creadores de tales películas, sino para historiar la presencia de aquellos y éstas en el primer decenio de la Revolución. Pues consagrar *intruso(s)* como título e ironías aparte, es solapar los designios políticos, ideológicos, morales y éticos tanto de las instituciones cubanas como de las organizaciones e individualidades extranjeras, así como las responsabilidades intelectuales para con el imaginario consecuente: tomar en cuenta lo denotado etimológicamente por intruso –lo cual entraña trazar una línea entre amigos y enemigos– es reparar en que tales cineastas nunca arribaron indebidamente a la Revolución Cubana y mucho menos permanecieron en ella sin derecho alguno.

La peregrinidad y los cineastas como parte de ella que han sido huéspedes de la política cultural cubana, han sido convidados oficialmente por el periódico *Revolución*, la Casa de las Américas, el ICAIC, el Ministerio de Cultura, el Partido Comunista, las embajadas cubanas y otras organizaciones políticas y de masas. La condición de tales cineastas nunca ha sido la de simples viajeros e intrusos; la Revolución les ha concedido el derecho para hacer y deshacer todo lo que crean necesario y oportuno en favor de su futuro imaginario y real. Como anota Carlos Franqui –quien fuera director de *Revolución*– en el último número de la revista *Libre* en 1972: se articuló una apertura que «permitió los viajes de tanto artista de todas partes, cuyos libros y testimonios divulgaron nuestra revolución por el mundo» (Apuleyo, 1990). Esto sería, si se quiere, apelar el otro a la cooperación del yo para crear un régimen de visibilidad simbólica. Cuestión que induce a ver que desde la política cultural no se piensa el establecimiento y expansión de *lo cubano revolucionario* como objeto redescubridor y viabilizador de las formas internas, como por ejemplo la cotidianidad comunal, sino con la intención de (re)descubrirse y soportarse constantemente en el “de afuera” politizable. Por tanto, tratándose de un cine cuya táctica expresiva es internacionalizada por creadores de izquierda para adoptar, exportar e importar modelos militantes como la Revolución Cubana, debemos reivindicar el entorno conceptual de peregrino político y dejar a un lado términos utilizados con intenciones similares como *fellow traveler*, turista político y, tratándose del cine que discutimos, los antedichos viajeros e intrusos. Sobre todo si se repasa el carácter sacro del que ha gozado Cuba desde 1959 y su consecuente condicionamiento como meca del revolucionarismo. Proceso que si también ha sido experimentado por la Revolución Rusa con su evolución estalinista, el régimen comunista de Mao Tse Tung con su Revolución Cultural, la Guerra de Vietnam o la Revolución Sandinista, en el caso cubano ha determinado un acontecimiento/lugar inspirador y productor del mayor número de películas de peregrinaje político. Un acontecimiento instaurador de lo temporal sagrado que resulta ser el punto de reencuentro y consolidación para obras como la de Joris Ivens, quien habiendo dedicado películas a la Guerra Civil Española, los devenires militantes de la URSS y China, peregrinaría hacia Cuba para realizar *Cuba. Pueblo armado* y *Cuba. Carnet de viaje*, y seguiría en busca de la nueva democracia de izquierda chilena para referir en *The Victory Train* (1964) la campaña en la que Salvador Allende ganaría millones de votos frente a los conservadores. Y un lugar imaginado cuyo papel en lo que a satisfacer todo deseo de violencia política y libertades se refiere, sigue encargándose hoy día de la reconducción de dicha tradición fílmica al provocar *Comandante* (2003) y *Looking for Fidel* (2004) de Oliver Stone; productos cuyo sentido de la existencia y carnavalización peregrina –léase agotamiento creativo de prácticamente todos los lenguajes ideológicos y de la ideología como producto– se extiende a otros como *South of the border* (también de Stone, 2009).

Entremos pues en el ninguneo del carácter motor del *cine de peregrinaje político*. En 1970,

Alejo Carpentier decía a *La Dépêche du Midi*: los «cineastas extranjeros, los rusos en particular, se han dejado tentar por las posibilidades que les ofrecía Cuba, pero los resultados han sido mediocres» (López, 1985: 182-185). En la década de 1980, aludiendo a la barata calidad de este cine, el cineasta Tomás Gutiérrez Alea argumentaba: «esa experiencia nos dejó un saldo positivo aun cuando esas películas no son representativas de lo que es nuestra cinematografía» (Oroz, 1989: 87-88). E igualmente, el historiador Michael Chanan (1985: 130-131) sentenciaba: «None of these films was very successful».³ Una vez que subrayemos que decir representatividad al igual que verosimilitud encierra una arbitraria reducción y restricción cultural de los posibles reales, veamos en tales cuestiones los por qué de la exclusión analítica del cine de peregrinaje político de las historias del cine cubano, de las del cine del Tercer Mundo y las del cine militante occidental; así como los por qué de su exclusión de las discusiones en torno al imaginario cubano y los imaginarios políticos de izquierdas en sentido más amplio. Hacemos referencia al hecho de que, hasta la aparición del libro antes citado de García Borrero (2009) –de forma paralela a nuestra investigación–⁴ únicamente se incluían enciclopédicamente las fichas técnicas de dichas películas de peregrinaje apareadas con pequeños comentarios como los del crítico y director Ugo Ulive acerca de *Preludio 11* y *Soy Cuba* respectivamente: «the German one was a miscalculated action movie; and the Soviet effort was kind of «delirium for the camera» from an impossibly baroque screenplay» (ibíd).⁵ Posiblemente el “aporte artístico” del cine de peregrinaje político resulte “deficiente” o quizás éste denote “incapacidad” para “mostrar” las transformaciones del hombre subdesarrollado. Sin embargo, lo que debemos entender aquí es la exclusión con relación al matiz de, dejar de aplicar a una cosa, intencionadamente, algo que se hace con, o que se le otorga a, las demás cosas del grupo o el ámbito del que ella también forma parte, a saber: lo que encierra la acepción *exceptuar*.

¿Por qué normalizar una serie de sentencias dadas a establecer la no-mirada y el no-análisis respecto al cine de peregrinaje en calidad de consanguíneo tanto del cine cubano de la Revolución, como del cine del Bloque Comunista y del denominado cine militante de occidente?.⁶ Hacemos referencia a la normalización que ha incluido tanto la censura del objeto venerante que ha resultado ser este tipo de cine, como el desprendimiento de los cineastas y la comunidad peregrina en general con respecto al mismo. Ciertamente es que una de las paradojas de la censura consiste en que, si bien se destruye una fracción relevante de la imagen reduciendo sus cualidades artísticas e imaginarias, por otro lado siempre se permite que la misma permanezca en la categoría de arte y llegue a ser incluso calificada de clásica o paradigmática. Véase por ejemplo lo sucedido con el objeto venerante *Soy Cuba*: una censura que si bien se debió a los rencores políticos arrastrados entre La Habana y Moscú tras la negociación de la Crisis de los Misiles de 1962, desde las respectivas políticas culturales no se escatimó en solapar los mismos condenando dicha película, advirtiendo para ello cierto desfase en sus formas y verosimilitudes hasta llegar a tildarla de poco revolucionaria. Un engavetamiento –

3 Traducción: Ninguna de estas películas fue muy exitosa.

4 Anótese que la aparición de dicho libro acontece paralelamente a nuestra investigación doctoral y con direcciones analíticas bien diferentes. Así, en el curso 2007-2008 presentamos nuestro trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados: *La imagen acósmica. Del cine de excursión a la representación de la Revolución*; y en el curso 2010-2011 leímos nuestra tesis doctoral: *Cine cubano. Una representación entre el peregrinaje político y el espectáculo de la violencia*.

5 Traducción: La película alemana fue una película de acción mal calculada; y el esfuerzo soviético fue una especie de «delirium para el cámara» a partir de un imposible guión barroco.

6 A propósito, agradeciendo a Jaime Barroso García, nuestro director de tesis, sacamos de la libreta de memoria de trabajo una franca afirmación suya cuando, en uno de nuestros encuentros durante 2007, al comentarle cómo encaminaba el proceso de búsqueda y visionado de las películas de peregrinaje, me dijo que él «nunca» las había visto porque al preguntarle en algunas ocasiones al realizador cubano Santiago Álvarez por las mismas, éste le decía que no valía la pena verlas: que «eran unas películas muy malas».

empleando el argot político insular– apoyado por la mayoría de los participantes en dicha película y legitimado por el peregrinaje del momento, como por ejemplo el cineasta Antonio Eceiza (1967), quien califica *Soy Cuba* de espantosa y relata las anécdotas de su estreno como si hubiera estado allí: «El día del estreno en Santiago de Cuba hubo un gran escándalo. Uno de los alborotadores fue detenido. El capitán que lo recibió, al saber la causa, lo soltó, diciendo: –Queda libre, p'al carajo... Esa película». Cuatro décadas después, el descubrimiento, la remasterización y la distribución global de *Soy Cuba* por la mercadotecnia hollywoodiense, además de categorizarla como paradigmática del cine comunista, ha procurado otro *revival* del tantas veces desanimado y reanimado mercado simbólico de la izquierda, y ha proporcionado otro no-fin para *lo cubano revolucionario* y el proyecto que representa. Sin embargo, estamos ante un tipo de “ficción de la transición simbólica” en tanto en cuanto dicho *revival* articula cierto convencimiento de que, el final –bien el de la fe en el cine de peregrinaje político, bien el de la fe peregrina en los momentos militantes de otro, bien el de la fe en la imaginaria de izquierda– más que inminente, es inmanente. Asimismo, en lo referente al desprendimiento del objeto venerante por parte de su creador, pongamos por ejemplo la no inclusión de *Cuba, Sí* y *La bataille des dix millions* en ninguno de los *packs* con los que se comercializa y legitima la obra de Chris Marker. Películas que tampoco han sido incluidas por ejemplo en la retrospectiva dedicada a este cineasta durante el 10º Festival de Cinema Independent de Barcelona de 2003. Con esto, cabe preguntarse: ¿se debe tal exclusión al posicionamiento de Marker respecto al Caso Padilla en 1971, a raíz del cual le replica al presidente del ICAIC Alfredo Guevara (2008: 250-251) por la caza de brujas contra K. S. Karol y René Dumont, dos de los peregrinos políticos acusados por dicha institución de ser «incuestionables agentes de la CIA»? O ¿se debe a que tales obras, si bien fueron enaltecidas en su día en términos de «lealtad sin tachas» para con la Revolución (Manet, 1961), pueden ser hoy reprobadas a partir del reenfoque del proyecto cubano como sistema totalitario por algunas fracciones de la *intelligentsia* internacional? O ¿podría articular el fracaso del proyecto cubano cierto fracaso para con la producción de peregrinaje hacia el mismo y consecuentemente cierto fracaso en lo que al crédito político, ideológico y moral de sus creadores se refiere? En cualquier caso, lo significativo es que el desprendimiento de Marker respecto a sus películas concebidas desde, por y para la Revolución, se suma al conjunto de hechos que corroboran la circunstancial consistencia del *modus operandi* de los negociadores de *lo cubano revolucionario*, es decir del poder revolucionario y sus peregrinos. Ambos se han entregado a un ritualismo político, ideológico y moral que ha facilitado a aquél una legitimación y reiteración de sus desiciones y actos, a la par que ha procurado para éstos cierta distinción como vanguardia política, intelectual y artística, alabada incluso con censuras y recompensas, como en el caso de *Cuba, Sí*, considerada «la mejor película de Marker», su prohibición por el Ministerio del Interior Francés y la concesión del premio Louis Lumière (*ibíd.*).

Dicho esto, véase que una década después de asumir el programa de peregrinaje político como estrategia básica de la política cultural, desde la directiva de la misma se acuerda reconducir la importación de esquemas de pensamiento occidental. Para ello, al concluir el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, se saca a colación la declaración de un delegado extranjero del Congreso Cultural de La Habana de 1968:

Los occidentales estamos ya tan contaminados, que el intelectual responsable debería, en primer lugar, decir a todo hombre de un país menos preso en las redes: desconfía de mí. Desconfía de mis palabras. De todo lo que tengo. Estoy enfermo y contagioso. Mi única salud es saberme enfermo. [...] Nuestra enfermedad es la colonización de las conciencias (VV. AA., 1971).

Momento a partir del cual, consciente del desmarque de intelectuales de primera línea a consecuencia del Caso Padilla (véase Apuleyo, 1990) y la soviétización cubana, dicha política cultural se encargaría de captar intelectuales con relación a dos parcelas: una compuesta por intelectuales de menor notabilidad incondicionales al marxismo, y otra por intelectuales de primera línea capaces de soportar con su autoridad el naciente totalitarismo con tal de hacer frente al capitalismo y posicionarse en/desde el antinorteamericanismo.

A todas estas cuestiones se suma otra que ha determinado todavía más la exclusión del cine de peregrinaje: la obsesión de los especialistas por abordar el cine cubano de la Revolución desde una concepción positivista que jerarquiza la corta duración del tiempo y el espacio históricos. Como explica el historiador Michel Vovelle (2002) teniendo en cuenta el legado de la Escuela de los Annales: un abordaje dado a prolongar la consideración del momento de nacimiento de *la Historia* (es decir la irrupción de lo nuevo, de la discontinuidad) con sus establecidos resortes de historicidad (digamos el sentido de la historia historizante con sus contingencias de elaboración mítica), como un tipo de manual que se sobrevierte de los mismos diseños cronológicos, los mismos estereotipos respecto a la hechología, y el mismo enciclopedismo de documentos y títulos fílmicos. Relativo a la historiografía del cine cubano, al introducir la más reciente monografía dedicada al mismo publicada en *Archivos de la filmoteca*, la profesora Nancy Berthier apunta:

En efecto, la historiografía del cine cubano está por hacer. Si existen hoy en día algunos estudios de referencia, todavía quedan amplias zonas por estudiar para entender a fondo el cine cubano desde el año 59: el mismo funcionamiento del ICAIC, sobre el cual no existe un estudio pormenorizado, la figura de Alfredo Guevara, fundador de la institución y su presidente durante muchísimos años, la recepción del cine cubano en el país, su economía peculiar, su proyección internacional, el papel desempeñado por las coproducciones, la producción audiovisual alternativa, fuera del ICAIC, y un largo etcétera (Berthier, 2008).

Además de dar continuidad a la retórica del “período inconcluso” de dicho cine y por ende de la Revolución, Berthier vuelve a referirse como amplias zonas para estudiar a las que parten de 1959, continúa sin hacer referencia al tipo de obras que concretan lo que denominamos *cine de peregrinaje político*, y por último, no llama la atención sobre otro modo de conocer dicho cine que no sea el hasta ahora elaborado: ese valor sobreadscrito a la verdad histórica, que es el que al fin y al cabo refuerza la cándida confianza en/de la misma. No se propone por ejemplo tomar el cine como engranaje textual y comunicativo a partir del cual analizar el comportamiento y responsabilidad intelectuales, o la incidencia en la cotidianidad comunitaria de niveles imaginarios como la violencia política, la persuasión sacrificial, o el cultivo del dolor (véase Hernández, 2011b). Así, se sigue tratando de una narrativa conciliadora y una reificación por momentos excesivas que, a la par de reducirse a un determinado «fetichismo narrativo» (LaCapra, 2005), han funcionado espléndidamente como barricadas entre el entorno gestor del cine de peregrinaje y el andamiaje político cultural que a conveniencia se ha ido colocando y descolocando respecto al mismo. Y en este sentido, téngase bien presente que el ICAIC –como todas las instituciones y organizaciones revolucionarias– surge para desempeñarse como representante gubernamental de cara al mundo del arte y sus creadores, no como representante de éstos y sus intereses frente al aparato estatal.

Por tanto, se trata de reflexionar en lo tocante a la metanarrativa positivista dispuesta alrededor de una misma comprensión de la información en tanto recopilación y distribución; lo que no significa condenar las relaciones diacrónicas en cuanto a la postulación de una *totalité originaire*, ni de que sean las mismas las justificantes de las relaciones sincrónicas. Y se trata además, de reparar en que muy a menudo las reflexiones desde la fantasía, la ilusión y lo imaginario resultan más eficaces que las argumentaciones debidas a la realidad, la razón y la veracidad; lo que supone repensar las distinciones entre los niveles de la “esencia” y de la “apariencia”, y rehacer igualmente la antedicha información como formación cultural. Nuestra preocupación se dirige a comprender que la información, además de informar sobre el entorno, informa al mismo con respecto a las relaciones de los sujetos para con él. Así pues, se trata de situar el cine en la perspectiva de la massmediación, cuyos presupuestos, como subraya el profesor Gonzalo Abril (2005: 108-110), validan ante todo que los medios no son meras técnicas de reproducción, sino que vienen a resultar «agentes culturales y agentes de socialización», puesto que «mediar significa poner en relación distintos órdenes de significación o de experiencia».

Todo esto responde al por qué una vez creado el primer *corpus* cinematográfico de peregrinaje entre la Revolución y sus peregrinos, el mismo sería no sólo devorado saturninamente por ambas partes, sino consignado por todo el ámbito revolucionarista a una acosmía⁷ indefinida: sería desterrado de su ámbito originario y consecuentemente despojado de todo lazo cultural con el mismo. Estado acósmico que por ser junto al revolucionarismo el otro momento constitutivo de dicho cine, debemos prestarle atención como término fundamental para su reterritorialización, bien con relación a *lo cubano revolucionario* y los imaginarios de izquierdas, o bien con relación a las historiografías cinematográficas militantes y (tras)nacionales. Reterritorialización que conlleva, primeramente, reparar en los aspectos geopolíticos, es decir en los intentos del poder en cuanto a traspasar las fronteras internacionales y conquistar territorios imaginaria y fácticamente, acción en la que se concentrarían ambos ámbitos de la Guerra Fría, pero especialmente apoyado por la *intelligentsia* peregrina occidental el Bloque Comunista. Y conlleva, en segundo lugar, reparar en la transnacionalidad imaginaria, es decir en que si bien la creación y expansión del imaginario se deben a un acto compartido, una de las consecuencias de éste es que la (re)elaboración imaginaria acontece en, desde y para otros contextos; ello implica por ejemplo que tanto autores como públicos dejen de sentir la necesidad de peregrinar en el sentido de desplazamiento y presencia física con relación al acontecimiento/lugar.

Conclusión a propósito del género

Paralelo al inicio del establecimiento del régimen diurno de *lo cubano revolucionario* en tanto que contrapartida imaginaria del régimen nocturno de la Cuba antes de 1959 y del imperialismo coetáneo, el *cine de peregrinaje político* en favor de la Revolución provoca una hegemonía de visibilidad en la que interaccionan ejercicios de pensamiento y maneras de hacer del Neorrealismo Italiano tardío, el Realismo Socialista cinematográfico, la *Noevelle Vague*, el Cinema Novo y el Tercer Cine. Interacción sobre la cual y partiendo del condicionamiento de Cuba como bastión revolucionarista, dicho cine llegaría a consolidarse como un género practicado también desde Cuba hacia otros lugares militantes.⁸

7 Término con el que Hannah Arendt define la condición apátrida judía (véase Traverso, 2001: 79-109).

8 Véanse las prácticas cinematográficas peregrinas cubanas hacia Vietnam con títulos como *Hanoi, Martes 13* dirigida por Santiago Álvarez y producida por Cuba en 1967, o hacia la Revolución Nicaragüense con títulos como *Alsino y el condor* y *Sandino* dirigidas por Miguel Littin y producidas respectivamente por Cuba y Nicaragua en 1982,

Consabido es que el género constituye un entorno desde el que podemos considerar una pluralidad de ángulos a partir de los cuales categorizar una película teniendo en cuenta el tema y los componentes narrativos, de forma que podamos agruparla con otras enmarcadas en una gama análoga de temas y componentes narrativos. El género articula un paquete de convenciones y reiteraciones que no son del todo rígidas si tenemos en cuenta sus condicionantes culturales –es decir políticas, ideológicas, económicas, sociales, intelectuales y demás–, dadas a proporcionar un determinado reconocimiento, identificación e inteligibilidad, bien con relación a los autores durante el proceso de elaboración de sus productos, bien con respecto a las prácticas mercadotécnicas, bien para con la recepción pública. El profesor Rick Altman (2000) por ejemplo, comprende el género cinematográfico manejando diferentes perspectivas: el género como esquema básico que programa y configura la producción de la industria, el género como entramado formal sobre el que se construyen las películas, el género como denominación de una categoría fundamental para las decisiones promocionales de distribuidores y exhibidores, y el género como consenso espectral, es decir entre película y público.

En tal sentido, las películas de peregrinaje acogen y aportan una fórmula de producción específica, basada antes que nada en el desplazamiento al acontecimiento/lugar donde se ha de rodar previo convenio político e ideológico entre las instituciones anfitrionas y el peregrino o los organismos de su lugar de origen como los partidos comunistas agrupados en la Kominform, las organizaciones o movimientos izquierdistas, las universidades, los ministerios de cultura, los institutos de cine, o las oficinas diplomáticas cubanas en el exterior. Una producción erigida sobre una motivación crucial convertida en su tema cardinal: la Revolución como «verdadera conmoción continua» según Agnès Varda (Iznaga, 1963). Se trata de la tematización como obrar esencial de la massmediación, cuya puesta en escena se comporta proporcional a las intenciones de mecenazgo institucional. Pues instituciones anfitrionas fundacionales como el ICAIC y la Casa de las Américas jerarquizan una tematización a seguir basada en determinadas convenciones, cuyo proceso de arraigo termina desplazando por ejemplo la crítica de izquierda liberal hacia cierto conservadurismo venerador de la fracción izquierda de la Guerra Fría y el antinorteamericanismo. Así, instituciones y peregrinos pactan una lista de contenidos históricos y políticos a raíz de los cuales explayan un índice de subtemas como por ejemplo la lucha en la clandestinidad y en la Sierra Maestra, la incorporación de la mujer al proceso revolucionario, los programas sociales revolucionarios, la combatividad antiimperialista o el estado de agresión virtual a la patria; así como catalogan un grupo de personajes negativos como el policía, el esbirro, la prostituta o el contrarrevolucionario, y otros positivos como el líder, el guerrillero, el intelectual, el campesino o la mujer, siempre teniendo en cuenta sus comportamientos igualmente simplificados como malos (pasividad ante los cambios revolucionarios, prácticas religiosas) o buenos (sacrificios, prácticas violentas). Temas y personajes convertidos en arquetipos que si bien han nucleado dicha massmediación, han resultado asimismo ser productos perversos de la misma. En cuanto a los componentes narrativos por ejemplo, si bien tales películas difieren del Realismo Socialista de Kalatozov en *Soy Cuba*, al tono fantástico y tecnológico de Armand Gatti en *El otro Cristóbal*, o al documentalismo de encuesta desarrollado en *Ella* por Theodor Christensen, siempre terminan articulando un *Happy End* reiterativo para con las verosimilitudes del momento. Asimismo, la distribución y recepción pública de estas películas se asientan sobre criterios propagandísticos como la participación de *El otro*

y por Cuba, Nicaragua y España en 1987.

Cristóbal en el Festival de Cannes de 1963 dada a concretar una de las pretensiones revolucionarias: estrenar las películas sobre las bases del «prestigio», es decir «en grandes cines y con el apoyo de los intelectuales» (Guevara, 2008: 92-93); algo no materializado con *Soy Cuba* al ser rechazada en el festival de cine de Venecia de 1965 sin respuesta alguna al respecto (*ibíd.*: 140-141). O como la asidua proyección de tales películas y otras del cine de la Revolución en las embajadas cubanas de países occidentales en reuniones con la intelectualidad local. Sin embargo, más relevante que ambos ejemplos de proyecciones es el despliegue informacional de peregrinaje registrado tanto en los medios del Bloque Comunista como en los partidarios del ámbito capitalista: un ambiente comunicacional generador de un entorno de identificación y complicidad dado a provocar el deseo e incluso la imperiosidad intelectual de peregrinar y (re)producir representaciones similares. Véase como Varda acepta sentirse motivada por *Cuba*, *Sí* y por cómo Marker «ayuda mejor al público europeo a comprender la Revolución Cubana» (Iznaga, 1963). O repárese en cómo los documentales *Alba de Cuba*, *Cuba. Carnet de viaje* y *Salut les Cubains*, realizados por Karmen, Ivens y Varda en 1960, 1961 y 1963 respectivamente, proponen un mismo itinerario de sitios, recuentos de gestas, pretensiones políticas y, consiguientemente, articulan una reiteración de la imagen mediadora de la iniciación peregrina: educadora respecto a cómo deben atravesarse tales sitios y acogerse tales gestas, cómo debe responderse a las pretensiones políticas por las que se es convidado, y cómo debe deslindarse lo decible y no decible sobre lo experimentado.⁹ Cuestiones indicativas de la responsabilidad peregrina para con la ficcionalización del momento militante y la desrealización del otro, pero sobre todo para con la conversión del otro en espectáculo y del yo en espectador, así como de determinados espectadores en rehacedores de dicho espectáculo. Esto entraña no desentenderse del valor publicitario – en el sentido de agenciar viajes– reafirmado en/por la imaginería peregrina. Pues el deseo de peregrinar que el documental de Marker provoca inicialmente en Varda y otros tantos intelectuales del decenio de 1960, sería el mismo provocado por el documental de Varda y el entramado informacional peregrino de tal decenio respecto al peregrinaje acontecido entre las décadas de 1970 y 1990. Toda una sedimentación de superposiciones informacionales que pese a todo actualmente provoca ciertos destellos de cubanismo revolucionarista.

Similar a las *retour de l'URSS narratives* (Kershaw, 2006), el *cine de peregrinaje político* es un medio históricamente específico de narración política, cuyo contenido además de cristalizar un determinado estado de conocimiento, gestiona problemáticas de clasificación con las cuales empujar tal conocimiento hacia ciertas fronteras de entendimiento, fijando así una jerarquización, formalización y canonización de dichos conocimiento y entendimiento. Así pues, va siendo hora de asumir que el cine revolucionario en su sentido trivial,¹⁰ así como el nacionalista, el imperfecto, el militante y el de peregrinaje político, se han arraigado como géneros domesticados, cálidos y cerrados, al igual que por ejemplo el cine *western* o el cine negro. Dichos cines concebidos para celebrar, sustentar e internacionalizar revoluciones, en sus intentos de mirar e integrar las

⁹ Oliver Stone por ejemplo continúa afirmando haber hecho *Comandante* (2003) por «razones educativas».

¹⁰ Nos referimos al argumento de Peter Kenez cuando a propósito del cine soviético argumenta que cine revolucionario es una frase ambigua. A la vez que confirma los criterios referentes a las grandes contribuciones hechas por Eisenstein y sus colegas al lenguaje cinematográfico –lo que los convierte en revolucionarios al igual que a otros artistas e intelectuales de otras áreas–, Kenez llama la atención respecto al sentido trivial de cine revolucionario: «In a trivial sense revolutionary cinema means nothing more than choosing revolutions as subject matter. Soviet directors in the 1920s often selected their topics from the history of the revolutionary movement, and, invariably depicted revolutionaries in a favourable light». Concluyendo Kenez que: «In the most meaningful sense, revolutionary films are those that are subversive to the values of the society in which they are created. According to this definition the Soviet directors were not revolutionary at all» (Kenez, 1985: 195).

parcelas omitidas, relegadas, descartadas o simplemente no contadas por las verosimilitudes cinematográficas a las que se oponen, han excluido otras catalogándolas de no-necesariamente-decibles. Piénsese que el discursar de la imaginería de izquierda no sólo se disuelve en su propia lógica de verosimilitud, sino que hace de lo verosímil un subtema y un objetivo estabilizador de los límites sobre los cuales dividir el mundo en lo que debe y no debe ser comunicado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Gonzalo. *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*, Cátedra, Madrid, 2005.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- APULEYO MENDOZA, Plinio (int.). *Libre. Revista crítica literaria (París 1971-1972)*, Turner-El equilibrista, Madrid-México D. F., 1990.
- ARATÁN, Sonia. "Entrevista con Michel Leiris", en *Casa de las Américas*, n. 48, 1968, pp. 123-131.
- BERTHIER, Nancy. "Cine y revolución cubana: luces y sombras", en *Archivos de la Filmoteca*, n. 59, 2008, pp. 6-11.
- CHANAN, Michael. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*, British Film Institute-Indiana University Press, Londres-Bloomington, 1985.
- ECEIZA, Antonio. "Sobre el cine cubano" en FERNÁNDEZ-SANTOS, Francisco y MARTÍNEZ, José (eds.), *Cuba: una revolución en marcha*, Cuadernos de Ruedo Ibérico, París, 1967, pp. 485-487.
- GARCÍA BORRERO, Juan A. *Intrusos en el paraíso: los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*, Consejería de Cultura, Granada, 2009.
- GARCÍA MESA, Héctor. "Conversaciones con Gatti", en *Cine Cubano*, n. 6, 1961, pp. 8-14.
- GUEVARA, Alfredo. *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, Ediciones Autor, Madrid, 2008.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Henry Eric. *Cine cubano. Una representación entre el peregrinaje político y el espectáculo de la violencia*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2011a.
- "Maneras del dolor y zonas de lo sagrado. A propósito de los acertijos de un imaginario", en *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, [en línea], n. 19, 2011b. Fecha de consulta: 26/07/2011. Disponible en: <http://otrolunes.com/?hemeroteca/numero-19/sumario/este-lunes/maneras-del-dolor-y-zonas-de-lo-sagrado-a-proposito-de-los-acertijos-de-un-imaginario>.
- HOBBSBAWM, Eric. *Años interesantes. Una vida en el siglo xx*, Crítica, Barcelona, 2003.
- HOLLANDER, Paul. *Political pilgrims. Travels of western intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba, 1928-1978*, Oxford University Press, New York, 1981.
- IZNAGA, Diana. "Encuentro con Agnès Varda", en *Cine Cubano*, n. 11, 1963, pp. 1-5.
- KENEZ, Peter. *The birth of the propaganda state. Soviet methods of mass mobilization 1917-1929*, Cambridge University Press, New York, 1985.

- KERSHAW, Angela. "French and British Female Intellectuals and the Soviet Union. The Journey to USSR, 1929-1942", en *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone* [en línea], n. 4.2, 2006. Fecha de consulta: 13/01/2007. Disponible en: <http://erea.revues.org/250>.
- LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio. (Comp.). *Entrevistas. Alejo Carpentier*, Letras Cubanas, La Habana, 1985.
- MANET, Eduardo. "Marker, sí", en *Cine Cubano*, n. 6, 1961, pp. 49-56.
- OROZ, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*, UNION, La Habana, 1989.
- ORTEGA, María Luisa. "El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros" en Paranguá, Paulo Antonio. (coord.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 93-108.
- ORTIZ, Fernando. *Estudios Etnosociológicos*, Ciencias Sociales, La Habana, 1991.
- PORTER, Miguel. *Cine y revolución en Cuba*, Fontamara, Barcelona, 1975.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, Siglo XXI, México D. F., 1991.
- TRAVERSO, Enzo. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Herder, Barcelona, 2001.
- VV.AA. "Declaración del primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", en *Casa de las Américas*, n. 65-66, 1971, pp. 4-19.
- VOVELLE, Michel. "La historia de larga duración", en DE LAS TRAVIESAS MORENO, Luis y ALONSO GONZÁLEZ, Gladys, *La historia y el oficio del historiador. Colectivo de autores franceses y cubanos*, Imagen Contemporánea, La Habana, 2002, pp. 23-52.