

El héroe en el documental histórico cubano: *El llamado de la hora*

Por Ignacio Del Valle Dávila

Resumen:

A finales de los años sesenta, el ICAIC produjo un ciclo de films sobre las guerras de independencia cubanas llamado los *Cien años de lucha*. En esos documentales y ficciones se relacionaba el proceso de independencia del país con la Revolución Cubana. Este artículo estudia ese ciclo a partir de uno de sus documentales menos conocidos, *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969), que establece una relación especular entre dos héroes nacionales: Antonio Maceo y Ernesto Guevara. A partir del film se analizan las estrategias de hibridación entre documental y ficción del cine cubano de la época y el discurso del "sacrificio revolucionario" promovido por las autoridades.

Palabras clave: *Cien años de lucha*, microcosmos, recreación, archivo, sacrificio

Resumo:

No final dos anos 1960, o ICAIC produziu um ciclo de filmes sobre as guerras da independência cubana chamado os *Cem Anos de Luta*. Esses documentários e ficções relacionavam o processo de independência do país com a Revolução Cubana. Este artigo visa estudar esse ciclo a partir de um dos seus documentários menos conhecidos, *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969), que estabelece uma relação especular entre dois heróis nacionais: Antonio Maceo e Ernesto Guevara. A partir do filme, são analisados tanto as estratégias de hibridação entre documentário e ficção do cinema cubano da época quanto o discurso do "sacrifício revolucionário" promovido pelas autoridades.



Cine Documental

Palabras-chave: *Cem Anos de Luta*, microcosmos, recriação, arquivo, sacrifício.

Abstract:

At the end of the sixties, the ICAIC produced a cycle of movies about Independence Cuban wars, known as the 'One hundred years of struggle'. These documentaries and fictions films associated the independence process to the Cuban Revolution. This paper study this cycle based on one of his lesser known documentaries, *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969). The film found a mirrored symmetry between two national heroes: Antonio Maceo and Ernesto Guevara. Based on the film, I analyze the hybridization strategies between documentary and fiction, as well as the discourse of 'revolutionary sacrifice' promoted by the authorities.

Keywords: 'One hundred years of struggle', microcosm, reconstruction, archive, sacrifice.

Datos del autor:

Doctor en cine por la Universidad Toulouse II y ha realizado un posdoctorado en historia en la Universidad de São Paulo. Actualmente es profesor colaborador en la Universidad de Campinas, donde desarrolla un segundo posdoctorado sobre cine cubano (becario CAPES). Es autor de los libros *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (2014) y *Le Nouveau Cinéma latino-américain (1960-1974)* (2015), entre otras publicaciones.
elvalledeignacio@gmail.com

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2015

Fecha de aprobación: 12 de noviembre de 2015

Un film al pie de página

Entre 1968 y 1971, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) produjo un ciclo de documentales y de films de ficción conocido como los *Cien años de lucha*. Esas realizaciones se enmarcan en las celebraciones del centenario del inicio de la primera guerra de independencia cubana, la Guerra de los Diez Años (1868 - 1878). Con motivo de la efeméride, las autoridades culturales fomentaron el desarrollo de producciones artísticas, artículos de prensa y debates intelectuales que mostraban aquel conflicto bélico como el comienzo de la lucha de liberación cubana. Lucha que había alcanzado con la revolución de 1959 una de sus fases superiores, pero que continuaba presente en los desafíos diarios que enfrentaba la comunidad nacional. Los trabajos voluntarios en las zafras de café y azúcar y las nacionalizaciones de pequeños comercios y empresas durante la llamada Ofensiva Revolucionaria (iniciada en 1968) fueron revestidos oficialmente de la épica de los rebeldes "mambises" que se alzaron contra el colonialismo español. A ese imaginario prontamente se unió la figura de Ernesto Guevara, muerto en Bolivia poco antes, y en cuyo honor 1968 fue bautizado como "el año del guerrillero heroico". El relato fundacional de la nación y la imagen del Hombre Nuevo confluían en un mismo discurso, que conminaba a la comunidad a emular los sacrificios revolucionarios de los héroes de la nación.

Esta etapa coincide con un periodo de dificultades para el régimen cubano en los ámbitos interno y externo. La muerte de Guevara había significado un serio revés a su política de solidaridad tricontinental, las dificultades económicas hacían a Cuba cada vez más dependiente de la URSS y el apoyo de Castro a la ocupación soviética de Checoslovaquia (1968) había suscitado un primer distanciamiento con la intelectualidad de izquierdas europea. En el campo cultural, el periodo coincidió con un mayor control de los intelectuales y artistas que se agudizaría en el decenio siguiente. Los límites de este texto imposibilitan ahondar en estas cuestiones; sin embargo, me parece necesario

mencionarlas a fin de mostrar que el auge de una producción artística que celebraba las narrativas fundacionales y los héroes de la nación estuvo asociado a un momento de crisis, en que la dirección revolucionaria miró al pasado en busca de sustento.

Los films de los *Cien años de lucha* se hallan en lo que María Luisa Ortega llama el "corazón político revolucionario" (2008: 88), puesto que tienen una fuerte sintonía con el discurso oficial de la revolución, en lugar de situarse en sus márgenes. Entre ellos, están los largometrajes de ficción *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *La odisea del general José* (Jorge Fraga, 1968) *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), *Páginas del diario de José Martí* (José Massip, 1971) y algunos medimetrajes documentales como *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, 1968), *Médicos mambises* (Santiago Villafuerte, 1969), *1868-1968* (Bernabé Hernández, 1970) y *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969).

En este artículo, me aproximaré a ese ciclo de cine histórico a partir de este último film. Se trata de un medimetraje que no se encuentra entre las grandes producciones de la época y que ha sido poco estudiado por la investigación universitaria, cuando no totalmente olvidado o relegado a notas a pie de página. Con ello no pretendo en absoluto "descubrir" una obra maestra injustamente olvidada, ni tampoco encumbrar un nuevo "autor" en el canon latinoamericano -cayendo en la trampa de una política de los autores que aún profiere prolongados estertores. Entiéndase bien, no es ni el virtuosismo formal, ni la excepcionalidad creativa de *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969, 35 min), lo que hacen del film un objeto de estudio pertinente. Su interés radica, más bien, en la posibilidad que brinda para analizar cómo el discurso de promoción oficial de los *Cien años de lucha* permeó los distintos niveles de la producción cubana de la época, llegando hasta productos fílmicos considerados tradicionalmente como "menores". En definitiva, cómo se convirtió en una de las principales líneas programáticas del ICAIC entre 1968 y 1971.¹ El afán que



Cine Documental

orienta estas páginas se inspira en la idea ginzburguiana de que un pequeño fragmento desapercibido, obliterado o simplemente ignorado, puede “plantear implícitamente una serie de indagaciones” sobre su época. El estudio de una obra quizás “destituida de interés por sí misma”, “puede ser investigado como un microcosmos” que ayuda a entender la cultura de su tiempo (Ginzburg, 2006: 10, 20).²

No se trata solo de analizar el “microcosmos” del ciclo de los *Cien años de lucha* -que por su escasa duración y número de producciones ya es en sí un microcosmos-, sino que, de manera más amplia, utilizarlo para estudiar algunas cuestiones que cruzan la producción cubana del periodo. Como analizaré más adelante, este mediometraje permite aseverar que el trabajo de hibridación de los códigos ficcionales y documentales, característico del cine cubano de la época, encontró un espacio privilegiado no solo en sus grandes producciones, sino también en sus films menos destacados. Lo que planteo aquí no es que los discursos y recursos de los largometrajes y documentales más premiados del momento, o más celebrados por la crítica, hayan influido unidireccionalmente en esos productos obliterados, sino que existió una lógica de transferencias entre ellos, una circularidad entre estas obras o, más exactamente, una circularidad de los conceptos y principios de los *Cien años de lucha* y de las problemáticas y soluciones estéticas en torno a los límites entre documental y ficción.³

La noción de microcosmos aplicada al cine es cercana al término, extremadamente sugestivo, de *microhistoria en movimiento*, acuñado por Sylvie Lindeperg, si bien en su caso el microcosmos al que circunscribe su trabajo no es una obra secundaria sino la célebre *Noche y neblina* (1955) de Resnais: “Es entonces bajo el signo de una historia de miradas que operan variaciones de escalas y cambios de focal que he retomado mi trabajo sobre el film de Resnais. Más que una monografía lo que propongo aquí es una *microhistoria en movimiento* observando largamente el objeto para moverlo, a continuación, en el espacio y en el tiempo” (2007: 8). Evidentemente, en estas breves

páginas no podré desarrollar un ejercicio de observación de esa amplitud, ni tampoco un análisis indicial aplicado a *El llamado de la hora*, pero me contentaré, al menos, con tratar de delinear su boceto.

Un paso más

En 1969, cuando realizó *El llamado de la hora*, Manuel Herrera llevaba prácticamente una década trabajando en el ICAIC, al que había llegado con 18 años. A pesar de que su incorporación en las filas del instituto cinematográfico se remontaba a los inicios de este, a Herrera no le habían sido confiados grandes proyectos fílmicos antes de la realización de *El llamado de la hora*, lo que probablemente se explique por su juventud. Antes de acceder a la realización, había sido asistente de dirección de tres largos de ficción: *Las doce sillas* (Tomás Gutiérrez Alea, 1962), la coproducción cubano-checoslovaca *Para quién baila La Habana* (Vladimir Cech, 1963),⁴ *Cumbite* (Tomás Gutiérrez Alea, 1964) y del documental *Guantánamo* (José Massip, 1967) (Díaz, Del Río, 2010: 161). Durante la segunda mitad de los años sesenta, adscrito al Departamento Científico Popular, dirigió seis cortometrajes, cada uno con alrededor de 15 minutos de duración, dentro del formato conocido en Cuba como "didáctico" (documentales destinados a la educación masiva). Al igual que Herrera, en este género fílmico debutaron una parte considerable de los cineastas que se integraban al ICAIC, por lo que podría decirse que el epíteto "didáctico" no estaba únicamente orientado al público, pues eran también un ejercicio "didáctico" para los directores. El ganado porcino (*Cría Porcina*, 1965), la reutilización de algunos materiales básicos (*Papel... vidrio... metal...*, 1966), las nuevas técnicas de ganadería (*Ganado*, 1967), el traslado de azúcar (*Granel*, 1968), las actividades de la Agrupación Básica Agropecuaria Cauto (*Valle del Cauto*, 1968) y la gimnasia (*Y...*, 1968) constituyen los variados temas que Herrera había abordado en su breve filmografía.⁵ El estreno de tres de sus seis primeros films en 1968 permite deducir que las autoridades del ICAIC comenzaban a confiarle cada vez más

responsabilidades, presumiblemente satisfechas con su desempeño, lo que es corroborado con la realización de *El llamado de la hora*, una producción de mayor tamaño, presupuesto y duración que las anteriores. Probablemente consciente de que *El llamado de la hora* significaba un avance en esa carrera por etapas, Herrera se refirió al nuevo filme, en las páginas de la revista *Cine Cubano* como "indudablemente mi película más importante" (Guevara, 1969: 98).

La de Herrera, es más o menos la misma trayectoria que seguía la mayoría de los realizadores que se formaron en el ICAIC: inicios en la asistencia de dirección; paso obligado por los departamentos de documental o de films didácticos; paulatina atribución de proyectos de mayor envergadura, a la espera de la anhelada -y muchas veces tardía- autorización para dirigir largometrajes de ficción -en el caso de Herrera la comedia *No hay sábado sin sol*, estrenada en 1979... casi veinte años después de que el cineasta ingresase al ICAIC.

En *El llamado de la hora*, Herrera estuvo acompañado por Pablo Martínez, a cargo de la fotografía, Ricardo Istueta, responsable del sonido y Edelmira Lores, que se encargó del montaje -aspecto del film sobre el que volveré ampliamente. Para la banda sonora contó con el trabajo del Grupo de Experimentación Sonora, fundado por el ICAIC ese mismo año de 1969 y entre cuyos miembros se encontraban los célebres cantautores Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola.⁶ No es la única colaboración del grupo con el ciclo de los *Cien años de lucha*, bastante más conocida es la participación de Pablo Milanés como el personaje del trovador de *La primera carga al machete*.

Intervalos entre la ficción y el documental

El llamado de la hora propone un paralelo explícito entre las trayectorias de Antonio Maceo, héroe de la independencia cubana⁷ y de Ernesto Che Guevara. De acuerdo con el discurso del film, ambos compartirían no solo un mismo espíritu de sacrificio revolucionario, sino que muchas de sus acciones guardarían una

cierta simetría. Para resaltar esta relación especular, en el mediometraje se entremezclan espacios y tiempos históricos diferentes, por medio de un montaje alternado, que pone en escena las principales acciones de Maceo en la Guerra de los Diez Años (1868-1878) y en la Guerra de la Independencia (1895-1898), por un lado; y las de Guevara en las luchas contra el régimen de Batista (1956-1959) y la fallida expedición en Bolivia (1966-1967), por otro. El hecho de que ambos líderes hayan dirigido, en dos momentos históricos diferentes, una incursión militar desde el Oriente de Cuba hasta el Occidente de la isla es uno de los puntos de partida de esa comparación. El paralelo entre ambas campañas es evocado, aunque no explicado explícitamente. El film asume que los espectadores cubanos conocían ambos procesos y que ya estaban familiarizados con esa comparación, pues ella había sido tradicionalmente promovida por la prensa y las instituciones educativas y culturales cubanas.

Para recrear el tiempo histórico de la independencia cubana, el film explora los límites entre documental y ficción, por medio de la recreación, con actores, de algunos episodios de las campañas militares de Maceo y de una "entrevista" al capitán general español, Valeriano Weyler. Hay también numerosas recreaciones de las luchas de los *barbudos* en la Sierra Maestra. Se trata de un procedimiento similar al que desarrolló ese mismo año Manuel Octavio Gómez en el largometraje *La primera carga al machete*. En ese sentido, en las recreaciones de ambos films se incorporaron algunos principios del cine directo y del *cinéma vérité*, como la entrevista, la cámara al hombro y el plano secuencia. A ello se añade, en algunas escenas, una *voice over* periodística que recuerda las primeras ediciones del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Esos procedimientos permitían "actualizar" la temática de las guerras de independencia, al abordarlas con técnicas del documental de los años sesenta, al tiempo que servían para destacar sus similitudes con la Revolución Cubana. Con todo, la utilización de los procedimientos del cine directo para recrear un episodio histórico cuenta, al menos, con un antecedente fuera de Cuba, el



Cine Documental

docudrama *Culloden* (Peter Watkins, 1964), una recreación de la batalla homónima que enfrentó a las tropas jacobitas y al ejército británico en 1746 (Chanan, 2004: 304, Juan-Navarro, 2006: 108).

Pero a diferencia de *Culloden*, los dos films cubanos, al recrear las guerras de independencia utilizan una fotografía sobreexpuesta en blanco y negro que intenta reproducir la estética de los primeros noticieros del cine silente (particularmente los noticieros norteamericanos de la guerra de Cuba) y las fotografías de época de los mambises.⁸ Se pretende con ello imitar los aparatos de los albores del cine, pero no así sus técnicas. Con todo, como ha señalado agudamente Alicia Aisemberg, este recurso tiene un valor expresionista que se distancia drásticamente del naturalismo (2012: 12). De lo dicho hasta aquí podría concluirse que *El llamado de la hora* -film menor- se limita a recorrer el camino emprendido, casi en paralelo, por *La primera carga al machete* -film mayor-, sin embargo, otros elementos del mediometraje de Herrera nos muestran que tanto su estructura, como su concepción del tiempo histórico son aún más complejas que las del célebre largometraje.

La primera diferencia a tener en cuenta es que *El llamado de la hora* incorpora distintos tiempos históricos de manera explícita, mientras que *La primera carga al machete* se centra apenas en el inicio de la primera guerra de independencia cubana y establece implícitamente paralelos con el presente en el que fue producida. La segunda, es la presencia de abundante material de archivo en el film de Manuel Herrera. Esos dos aspectos están relacionados entre sí. En *El llamado de la hora* el material de archivo es utilizado, por lo general, para mostrar el pasado inmediato: la incursión de Guevara y Cienfuegos en el occidente de Cuba; el discurso de Ernesto Guevara en el memorial de Antonio Maceo el 7 de diciembre de 1962 (aniversario de la muerte del líder afro-cubano); algunas imágenes del General René Barrientos, el gobernante boliviano durante la tentativa revolucionaria del Che en ese país, etc. También hay, aunque en menor medida, algunas fotografías y grabados de las guerras de

independencia de Cuba. Los archivos a los que acude el film son extremadamente heterogéneos y están formados por fragmentos del Noticiero ICAIC Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez; otros noticiarios no identificados; recortes de prensa de los siglos XIX y XX; fotografías y registros sonoros de las comunicaciones entre Guevara y Cienfuegos durante la invasión del occidente cubano, etc.

Pueden percibirse en el material utilizado, algunas de las grandes cuestiones que Sánchez-Biosca ha atribuido al archivo visual: "su función de huella de un instante, su persistencia hasta la conversión en ícono, su migración por canales distintos del circuito mediático, su posible reversibilidad para usos alternativos, su inscripción en la memoria colectiva" (2014: 82). Utilizaré un ejemplo para explicar cómo se da esto en el film: el archivo del discurso pronunciado por Ernesto Guevara, el 7 de diciembre de 1962, reúne las condiciones para ser considerado la huella de un instante, es decir, un punto específico en la biografía de Guevara y en la situación política cubana. La primera vez que lo muestra, el film refuerza la historicidad de este material de archivo, conservando la *voice over* original y los créditos finales de la edición del Noticiero ICAIC Latinoamericano, del que provienen las imágenes. Sin embargo, la muerte de Guevara en 1967 y su mitificación oficial -a la que contribuyeron *El llamado de la hora* y otros films de archivo como *Hasta la victoria siempre* (Santiago Álvarez, 1967)- permiten que ese mismo material de archivo adopte una fuerte carga icónica, pase a ser la imagen fosilizada del héroe desaparecido -y sobre todo su palabra, en caso particular- y que el film reutilice el material con el objetivo de fomentar una determinada interpretación de este en la memoria colectiva.

El registro del discurso, pronunciado por el Che en honor a Maceo es uno de los principales elementos estructurales de *El llamado de la hora*. Es utilizado reiteradamente para enlazar a los dos héroes cubanos, sirviendo como punto de anclaje de la narración. El film vuelve a esa ceremonia -particularmente al audio del discurso- en diversos momentos, con el objetivo de

explorar, a partir de las palabras del Che, nuevos matices del paralelo entre los dos héroes y entre los dos momentos históricos. En su discurso, el comandante argentino-cubano comparó los sacrificios de Maceo durante las guerras de independencia, con la actitud que debía asumir la sociedad cubana ante las amenazas estadounidenses. Aunque la denuncia del "imperialismo" es una constante en los discursos de los dirigentes revolucionarios, en este caso específico los conceptos de unión, decisión y sacrificio que enfatizó Guevara tenían una resonancia particular, puesto que eran pronunciados pocas semanas después de la crisis de los misiles⁹. Sin embargo, *El llamado de la hora* disloca el discurso de su contexto original, haciendo que en algunas escenas las palabras de Guevara sirvan como comentario en *voice over* de las campañas militares del propio Guevara y no de las de Maceo o de la crisis de 1962. De esta manera, el Che se convierte en la principal *voice over* del mismo film del que es uno de los objetos.

Siguiendo a Sánchez-Biosca (2014: 88), se puede afirmar que la manera de utilizar los archivos que emprende Herrera, lleva a que estos pierdan su singularidad. No hay un examen minucioso de esos materiales, no se ahonda en sus tensiones internas, sus lagunas, sus espacios ambiguos. Su ritmo original queda, en definitiva, ahogado por el "montaje todopoderoso". Ahora bien, es necesario tener presente que el film nunca buscó indagar en el universo interior de los archivos, sino más bien utilizarlos como elementos de un collage. Las imágenes de archivo, las recreaciones, la música compuesta por el Grupo de Experimentación Sonora, son retazos de materia bruta que solo son incorporados al montaje en la medida en que sirven para construir un nuevo discurso fílmico. El montaje es, pues, la piedra angular de esa construcción heteróclita. En este sentido, Herrera se mantiene en una línea que va de Santiago Álvarez a *Coffea Arabiga* de Guillén Landrián y que incluye buena parte del documental cubano de la segunda mitad de los años sesenta -y parte del latinoamericano (Ortega, 2009). En el caso específico de la carrera de Herrera, *El llamado de la hora* es un

antecedente directo de *Girón*, su film más conocido, donde el director incorporó recreaciones, entrevistas, material de archivo y escenas de films bélicos norteamericanos, para recrear la Invasión de Bahía Cochinos (1961). Aunque el film fue realizado entre 1968 y 1969, es decir, más o menos en la misma época que *El llamado de la hora* solo fue estrenado en 1973, porque su propuesta fue considerada como demasiado arriesgada para el momento (Díaz, Del Río, 2010: 161).

La noción de intervalo de Vertov y, más concretamente, su afán por construir un film con imágenes de diferentes procedencias -la famosa metáfora del cuarto de doce muros de diversas partes del mundo (Vertov, 1972: 29-30)- puede servir para explicar la forma en que se estructuran esos materiales heterogéneos en el caso de los films cubanos puesto que lo que importa en ellos es la correlación visual entre diferentes imágenes, sin importar su origen.¹⁰ Ahora bien, al hablar de orígenes heterogéneos no me refiero exclusivamente a la procedencia de los archivos, sino también al carácter ficcional o documental de todo el material que converge en la construcción del film. Lo que interesa aquí no es la vieja querrela sobre los límites del documental o sus diferencias con la ficción, sino colocar el film, como diría Català Domènech, "bajo la luz del imaginario del objeto", mediante lo cual tanto los elementos ficcionales como los documentales "desvelan su condición primera, la de productores de *objetivaciones*, es decir de imágenes" (2006: 118). Esa "condición primera" permite que se relacionen en el film todo tipo de imágenes en busca de crear nuevos significados y reflexiones. Con ello no se abandona en absoluto un anhelo por reponer lo real a través del cine, pero el camino emprendido para ello se encuentra en las antípodas de la concepción bazaniana del cine como continuidad del mundo físico (Campo, 2012: 8-11).

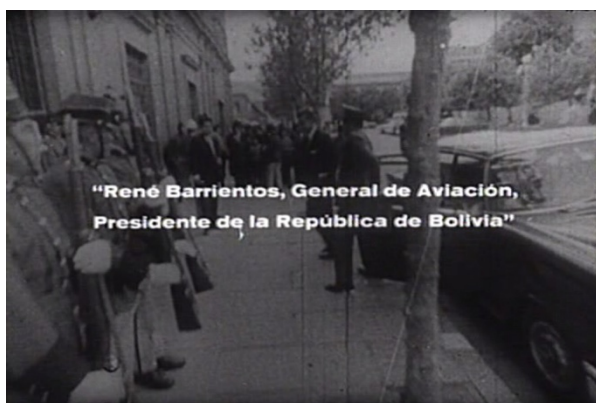
Veamos cómo se construye esa correlación visual en algunas de las secuencias que comparan los dos tiempos históricos que aborda *El llamado de la hora*. La narración parece decirle constantemente al espectador: "así como el Che hizo esto, Maceo

Cine Documental

hizo aquello", o bien "así como los militares bolivianos han hecho esto, los españoles hicieron eso". Buena parte de las escenas del siglo XX encuentran un correlato en escenas situadas en el siglo XIX. Así por ejemplo, el noticiario con el discurso del Che, encuentra su equivalente en un "noticiario" ambientado en 1896 y la invasión de Camilo Cienfuegos y Guevara, su equivalente en la invasión de Maceo. Pero lo que resulta más interesante es que la recreación de la Guerra de Independencia cubana es realizada tomando como modelo el material de archivo de procesos revolucionarios de los años cincuenta y sesenta. En otras palabras, la puesta en escena tanto de los mambises como de los líderes españoles tiene como referente visual inmediato material de archivo de carácter documental filmado pocos años antes de la película. Herrera inserta escenas ficticias de La Habana de 1896 donde la cámara copia los movimientos y los ángulos de las tomas de un noticiario filmado en Bolivia en la época de la muerte de Ernesto Guevara. Los actores emulan de forma casi coreográfica los movimientos y los gestos de los individuos que aparecen en esos noticiarios y se establecen paralelos entre los espacios arquitectónicos. Ambos, noticiario y copia, son montados en paralelo. Primero vemos un plano de conjunto de un grupo de soldados frente al Palacio de los Capitanes Generales de La Habana que forman en posición de firmes. Al fondo del plano, Weyler y sus ayudantes se apean de un carruaje. Un letrero superpuesto a la imagen identifica al militar español: "Valeriano Weyler. Marqués de Tenerife. Capitán General de la Isla de Cuba". La cámara se pone en movimiento y sigue Weyler y su comitiva hacia el interior del palacio. A continuación, se muestra una toma prácticamente idéntica, pero esta vez del palacio Quemado. Los soldados también se cuadran, un hombre desciende de un Mercedes e ingresa a palacio seguido de sus hombres y del cámara. Un segundo letrero nos informa la identidad del personaje: "René Barrientos, General de Aviación, Presidente de la República de Bolivia" (Fig. 1 y 2). En los siguientes planos se alternan tomas de la cámara siguiendo a ambas comitivas. Los hombres avanzan por los corredores de

Cine Documental

palacio, se saludan con golpes en la espalda, suben una escalera e ingresan en un despacho. Esta idea del "doble" es reforzada por la música de la escena, una marcha militar que repite insistentemente el mismo leitmotiv, con un tono ligeramente burlesco.



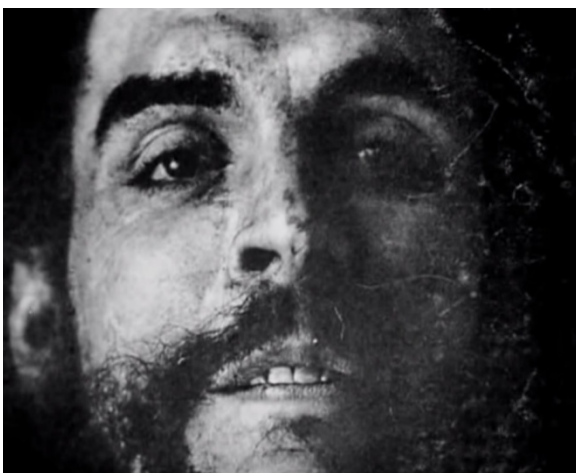
(Figuras 1 y 2)

Aunque en la secuencia veamos primero a Weyler y después a Barrientos, puede decirse que el pasado inmediato (la época de Barrientos, del Che) es la llave para interpretar y reconstruir el pasado distante de la independencia. El siglo XIX no anticipa la actualidad, sino que es reconstruido a partir de ella, con tono irónico. Todo lo que precede a la revolución es explicado por la revolución, los héroes revolucionarios y los "agentes del imperialismo" de hoy no repiten los actos de los de ayer, sino que más bien lo contrario. Aquella vieja y manida frase de Marx de que en la historia todo aparece dos veces, "una vez como tragedia y la otra como farsa" (2003: 10), es escrupulosamente seguida por Herrera, solo que en orden inverso: la farsa es el

pasado.

Velar al héroe

El título *El llamado de la hora* procede de una reflexión de Ernesto Guevara sobre la necesidad de comprometerse con la revolución tricontinental, como es mostrado explícitamente al comienzo del film. La cita de Guevara es exhibida en un intertítulo sobre fondo negro. Las palabras "el llamado de la hora" son primero destacadas y después separadas del texto. Al igual que en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, Octavio Getino, 1968), el título del film es una cita que destaca que ha llegado la *hora* de la lucha. Pero, a diferencia del film argentino, en el cubano esa *hora* no es un momento histórico específico en el que las condiciones materiales objetivas hacen de la lucha armada el camino indicado para la liberación, sino un tiempo constante o, mejor dicho, un *ahora ampliado*, un presente dilatado. Un *ahora* que sofoca las diferencias entre el pasado distante (la guerra de la independencia), el pasado inmediato (la lucha contra Batista, la campaña del Che en Bolivia) y el presente del momento de la producción. La lucha por la liberación es una batalla constante que exige un compromiso constante.



(Figura 3).

Por otro lado, el título también alude a la noción de sacrificio, puesto que el "llamado de la hora" hace referencia a la hora de

la muerte -algo que ya había sido apuntado por Solanas y Getino en la última secuencia de la primera parte de *La hora de los hornos*, con el célebre plano fijo de cuatro minutos del rostro del cadáver del Che (Fig. 3). El film de Herrera monumentaliza la muerte en combate de Antonio Maceo, en 1896 y hace lo mismo, indirectamente, con la muerte de Guevara, en 1967. Es, por encima de todo, esa muerte por la causa "revolucionaria" lo que hermana a Maceo y Guevara y los convierte en héroes-mártires de la revolución. En tanto mártires, son también un ejemplo para las generaciones futuras, como se encarga de poner de relieve la canción *Su grito de guerra* de Noel Nicola, que acompaña a los créditos iniciales y finales del film:

Al siglo llega una nueva luz desde su fusil
que pone al hombre en otra escala.
El continente vuelve los ojos al ver pasar
su muerte, su salto al futuro del mundo.
Su gesto como ametralladora que canta al sol
esboza la imagen de un héroe.
Su fibra humana salta los dogmas, se hace un lugar
para graduarse de hombre de plomo, de acero.
Los hombres hechos del mismo acero van a parar
a un mismo sitio de la historia,
proyectan una misma silueta en el porvenir
y en una voz se funde su grito de guerra.

La representación de la muerte de Maceo es particularmente interesante. En el momento en que el héroe es alcanzado por una bala, en pleno combate, se lo separa visualmente del resto de la batalla. Es encuadrado en contrapicado, a caballo, y la cámara se concentra en algunos detalles de la imagen, como el brazo extendido del jinete, sus botas, la espada empuñada que cae, las patas y la cabeza del caballo (Fig. 4 y 5). Esa manera de representar la muerte de Maceo tiene ciertos puntos en común con la forma en que anteriormente se filmó la estatua ecuestre de Máximo Gómez, mediante cortos planos detalle del machete que esgrime Gómez, el hocico de su caballo y las patas alzadas del

Cine Documental

animal (Fig. 6 y 7). El ritmo de la secuencia es otro, la lentitud de la muerte de Maceo es substituida, en el caso de la estatua, por una sucesión vertiginosa de planos que le dan movimiento al monumento. Sin embargo, es difícil no percibir las similitudes visuales entre ambas escenas. Es como si en el momento mismo de su muerte Maceo se convirtiese en monumento. Su sacrificio en nombre de la causa cubana, lo hace pasar a la posteridad, "su muerte, su salto al futuro", como dice la canción del inicio. Se vuelve hombre de "plomo, de acero"... y de bronce.



(Figuras 4 y 5).

Cine Documental



(Figuras 6 y 7).

Hay otro elemento que llama aún más la atención, y es que en esa escena no vemos nunca el rostro de Maceo con claridad. Siempre algo se interpone entre nuestra mirada y ese rostro, velándolo: o queda fuera del encuadre, o está fuera de foco, o el sombrero lo tapa, o está de espaldas o permanece a contraluz (Fig. 8 y 9). Tampoco lo vemos caer del caballo, el film elude ese momento mediante una breve elipsis que nos muestra primero al héroe tratando de aferrarse a las riendas y después al caballo galopando sin jinete (Fig. 10). Todos esos elementos que se interponen entre nuestra mirada y el rostro agonizante, funcionan como un dispositivo que media entre el deseo de acceder al absoluto -el rostro sacralizado del héroe y su muerte- y la imposibilidad de mostrar un absoluto que excedería la figuración. Percibimos sin ver totalmente, las formas se insinúan sin mostrarse, como si un velo se interpusiese entre ellas y nosotros.¹¹ Estamos ante lo que Stéphane Lojkin ha llamado el "dispositivo de la pantalla":

Cine Documental

"Cubrir con una pantalla implica un doble movimiento: es ocultar lo innombrable, pero aún así designarlo, indirectamente, sugiriendo a través de la imagen lo que hay detrás de ella [...]. Es el gesto de Agamenón cubriendo su dolor entre sus manos ante el sacrificio de Ifigenia, es el gesto del hombre resguardando sus ojos para contemplar la luz prohibida de Dios. Lo que deseamos ver está siempre tachado, pero tiene significado precisamente porque está tachado. La pantalla permite captar la articulación esencial entre deseo y mimesis. Esta articulación es doble y encontramos aquí el doble umbral de la representación, umbral íntimo del dolor y umbral abierto hacia la exterioridad de lo sagrado" (2001: 51).



(Figuras 8 y 9).



(Figura 10).

Esta estrategia de representación es la opuesta a la emprendida en *La hora de los hornos*, donde el cadáver y el rostro muerto del Che son mostrados en toda su crudeza. Se trata de imágenes violentas destinada a agredir al espectador, a suscitar en él una revuelta que lo lleve a asumir el compromiso armado. No hay en ese film, más pantalla, que aquella sobre la que se proyectan las imágenes del cadáver.

Curiosamente, la muerte del Che prácticamente no es mencionada, ni desde luego tampoco mostrada en *El llamado de la hora*. Solo se alude a ella a través de recortes de prensa. En ese sentido, el deceso de Maceo es uno de los pocos elementos del film que no encuentra un doble explícito en Guevara. Tal vez, la proximidad temporal de la desaparición del argentino tornase esa alusión innecesaria. Sin embargo, considero más probable que las famosas imágenes del cuerpo del guerrillero no hayan sido utilizadas porque aún eran un objeto bastante sensible para las autoridades cubanas. En el film, el Che está vivo y en acción, a pesar de que ya en la época el espectador tuviese absoluta consciencia de su deceso. Con todo, forzando un poco la noción del "dispositivo de la pantalla" de Lojkine, y teniendo en cuenta la lógica especular del film, podría plantearse que la escena del deceso de Maceo funciona como la pantalla que nos permite entrever aquello que el film no nos puede mostrar: la muerte de Ernesto Guevara.

La comunidad

Por detrás de las operaciones de puesta en escena, por detrás del montaje, de las tensiones entre archivo y recreación, del *ahora ampliado*, hay una visión no solo de lo que significa ser un héroe revolucionario, sino que también de una comunidad cuyo reflejo idealizado se sintetiza en la figura del Hombre Nuevo. El sacrificio del héroe tiene algo de mito fundacional, pues carga de sentido a la comunidad, le otorga un origen, un destino común y, en última instancia, una forma de redención. Como afirma Ossa, el arte juega un papel fundamental en la



Cine Documental

constitución de ese "espíritu" de la comunidad: "El arte proyecta el *volkgeist* (el espíritu del pueblo) a través de alegorías que eliminan el desacuerdo entre pasado y presente, convirtiendo a la historia en un repertorio de acciones redentoras y juicios revolucionarios" (2013: 23).

El llamado de la hora sintetiza una concepción de la revolución como una lucha perenne, un proceso continuo donde cada acontecimiento busca un espejo en acontecimientos anteriores. Cada nuevo desafío exige de la comunidad un compromiso equivalente al de los héroes del pasado -"seremos como el Che", reza desde 1968 el lema de los Pioneros cubanos. De esa manera, las dificultades de la Ofensiva Revolucionaria, las extenuantes jornadas de trabajos voluntarios en las zafras - particularmente en la "zafra de los 10 millones", que comenzó poco después de la realización del film- quedaban oficialmente integrados a la lucha revolucionaria, con un estatuto no muy alejado al de las batallas de Maceo o de Guevara.

Sin embargo, en su afán por presentar un *ahora* continuo, *El llamado de la hora* termina por traicionarse, por abrir una fisura que deja entrever lo contrario de lo que se propone. La obsesiva búsqueda por que todo encuentre su equivalente, por que las recreaciones reproduzcan en su más mínimo detalle los gestos, los espacios, los movimientos del material de archivo, hace emerger irremediamente la artificialidad del dispositivo pedagógico. Su lógica mecánica queda en evidencia, levantando sospechas sobre la propia artificialidad de esa interpretación oficial de la historia. Los juegos de repetición terminan por suscitar el escepticismo y llevan a desconfiar de las imágenes y de los intervalos, a reparar en las resistencias que esas mismas imágenes ofrecen a la idea de que Weyler y Barrientos, por un lado, y Maceo y Guevara, por el otro, "proyecten la misma sombra en el porvenir".

Bibliografía

Aguiar, Carolina Amaral de (2013), "A Revolução Cubana nos

Cine Documental

documentários de Chris Marker", *História e Audiovisual, Revista Estudio Históricas* n° 51.

Aisemberg, Alicia (2012), "Subjetividad y política en las representaciones de la revolución: el paradigma del cine cubano de los sesenta" en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Córdoba. Disponible en: <http://asaeca.org/download/subjetividad-y-politica-en-las-representaciones-de-la-revolucion-el-paradigma-del-cine-cubano-de-los-sesenta/> (Acceso: 16/10/2015)

Campo, Javier (2012), *Cine documental argentino*, Imago Mundi, Buenos Aires.

Català Domènech, Josep María (2005), "Film-ensayo y vanguardia" en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid.

Chanan, Michael (2004), *Cuban Cinema*. 2. ed. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Del Valle Dávila, Ignacio (2013), "Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna", *Cinémas d'Amérique latine*, n° 21.

Díaz, Marta, Del Río, Joel (2010), *Los cien caminos del cine cubano*, Ediciones ICAIC, La Habana.

García Borrero, Juan Antonio (2007), *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*, Ocho y Medio, Madrid.

García Borrero, Juan Antonio (2009), *Intrusos en el paraíso*, Junta de Andalucía, Editorial Universidad de Granada, Granada.

Ginzburg, Carlo (2006), *O queijo e os vermes*, Companhia das Letras, São Paulo.

Guevara, Alfredo (dir.) (1969), "¿Qué nuevos filmes preparan: Manuel Herrera?", *Cine cubano* n. 58-59, La Habana.

Juan-Navarro, Santiago (2006), "La primera carga al machete



Cine Documental

(Manuel Octavio Gómez, 1969). Cine, mito y revolución" en Julie Amiot y Nancy Berthier (eds.), *Cuba: cinéma et révolution*, Le Grinh-LCE-Grimia, Lyon.

Lindeperg, Sylvie (2007), "*Nuit et brouillard*" : un film dans *l'Histoire*, Odile Jacob, París.

Lojkin, Stéphane (2001) "Représenter Julie: le rideau, le voile, l'écran", en *L'Écran de la représentation*, L'Harmattan, París.

Marx, Karl (2003), *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Fundación Federico Engels, Madrid.

Ortega, María Luisa (2008), "El 68 y el documental en Cuba" en Nancy Berthier (ed.), *Cine y revolución cubana: luces y sombras*, Archivos de la Filmoteca, n. 59, Valencia.

Ortega, María Luisa (2009), "De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina" en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Ocho y Medio, Madrid.

Ossa, Carlos (2013), *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago

Sanchez-Biosca, Vicente (2014), "Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia", *História, Questões & Debates* n° 61.

Seliprandy, Fernando (2015), *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, Intermeios, São Paulo.

Vertov, Dziga (1972), *Articles, journaux, projets*, Cahiers du Cinéma, Union générale d'éditions, París.

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

¹ Con todo, esa línea programática no impidió el desarrollo de otros trabajos distantes de ella, como muestra Ortega en su análisis de documentales situados en los márgenes del corazón político: *Por primera vez* (Octavio Cortázar, 1967), *Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú* (Octavio Cortázar, 1968), *En la otra isla* (Sara Gómez, 1968), *Una isla para Miguel* (Sara Gómez, 1968), *Coffea Arábica* (Nicolás Guillén Landrián, 1968), entre otros. (Ortega, 2008).

² Esta aproximación metodológica, inspirada en los trabajos de Ginzburg, es deudora de los planteamientos de Fernando Seliprandy, que ha llamado la atención sobre las posibilidades que ofrece el "análisis indicial" ginzburguiano llevado al estudio de films (Seliprandy, 2015: 16).

³ El concepto de circularidad -que Ginzburg atribuye a Bakhtin- está referido, en el caso del autor italiano al "influjo recíproco entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica" o entre "cultura popular" y "cultura de las clases dominantes" (2006: 15). Al aplicarlo al caso cubano, no pretendo establecer una dicotomía entre dos "culturas" cinematográficas, sino que lo entiendo en forma más amplia, como una manera de poner de relieve la relación multidireccional que se estableció entre los principales films y cineastas del periodo y las obras y realizadores secundarios. Se trata, a fin de cuentas, de relativizar la noción de influencia.

⁴ La producción de este film se enmarca en la larga serie de visitas a Cuba de cineastas y técnicos de Europa occidental y oriental a comienzos de los sesenta. El ICAIC invitó a numerosos realizadores a conocer sus instalaciones, dar cursos prácticos y realizar films, como una manera de dar a conocer el instituto internacionalmente y, a la vez, como una forma de que sus integrantes adquirieran los conocimientos necesarios para la realización cinematográfica. Al respecto ver los trabajos de García Borrero (2009), Villaça (2010) y Aguiar (2013).

⁵ Sigo las escuetas indicaciones argumentales que entrega Juan Antonio García Borrero (2007: 159-347). No me ha sido posible acceder a esos films por lo que no estoy en condiciones de realizar el deseable ejercicio de establecer sus características formales y sus posibles vínculos con *El llamado de la hora*.

⁶ Como explica Villaça, a finales de los años sesenta y comienzo de los años setenta el ICAIC acogió a técnicos y artistas de otras áreas, muchos de los cuales habían sufrido presiones políticas. En el caso de la música, el espacio de creación que supuso el Grupo de Experimentación Sonora, dirigido por Leo Brouwer, contribuyó al desarrollo de la nueva trova cubana (Villaça, 2010: 72).

⁷ Antonio Maceo (1845-1896), fue uno de los jefes del Ejército Libertador cubano, apodado el Titán de Bronce por su origen afrocubano. Tomó parte de la Guerra de los Diez años (1868-1878) y al finalizar ese conflicto con la corona española se opuso al tratado de paz conocido como Pacto del Zanjón. En 1879 participó de la organización de la infructuosa Guerra Chiquita y posteriormente de la guerra de independencia iniciada en 1895. Murió en combate, en 1896, mientras intentaba juntarse con las tropas del general Máximo Gómez.

⁸ La sobreexposición de la imagen y la cámara al hombro había sido utilizada, con anterioridad, en el primer capítulo del tríptico *Lucía* (Humberto Solás, 1968). Tanto este film como el de Manuel Octavio Gómez compartieron el mismo director de fotografía, Jorge Herrera.

⁹ Crisis que enfrentó a los Estados Unidos con la Unión Soviética y Cuba. Tuvo lugar en octubre de 1962, tras el descubrimiento, por parte de los servicios de inteligencia estadounidenses, de la instalación de

misiles nucleares soviéticos en la isla. Habitualmente se lo considera el episodio de la Guerra Fría en que se estuvo más cerca de un conflicto nuclear.

¹⁰ Retomo aquí brevemente algunos aspectos de la relación entre el documental latinoamericano y la noción de intervalo que he abordado en un trabajo previo. (Del Valle Dávila, 2013)

¹¹ El mismo dispositivo se encuentra presente en la forma de representar a Máximo Gómez en *La primera carga al machete*: sus hombres describen las características físicas y la personalidad del líder pero nunca lo vemos con claridad, siempre aparece entre brumas, desenfocado o a contraluz.