Mártir, líder y pachanga

El cine de peregrinaje político hacia la Revolución cubana

Henry Eric Hernández

Almenara

Consejo Editorial

Luisa Campuzano
Adriana Churampi
Stephanie Decante
Gabriel Giorgi
Gustavo Guerrero
Francisco Morán
Waldo Pérez Cino
Juan Carlos Quintero Herencia
José Ramón Ruisánchez
Julio Ramos
Enrico Mario Santí
Nanne Timmer

© Henry Eric Hernández, 2017
© Almenara, 2017

www.almenarapress.com
info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-16-1

Imagen de cubierta: © Juan-Miguel Pozo, *Huracán sobre el azúcar*, 2009

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

II.
El líder

En 1934, casi cuarenta años después de terminada la guerra independentista de Cuba, el estudio fotográfico Rafael B. Santa Coloma de Madrid crea para la prensa de la época una estampa del rebelde decimonónico insular –figura 8– en cuyo reverso leemos: «Típico rebelde cubano, mestizo de negro y española, retratado con un fondo de mar en calma representado por el telón de un estudio fotográfico».

La fotografía siempre ayuda a consolidar creencias y a afianzar prejuicios culturales dominantes. De ahí que, escrita por el fotógrafo, el periodista o el archivero, la nota descriptiva remita a las cuestiones míticas en las que insiste Hans Magnus Enzensberger durante su visita a Cuba en 1969. Dos de ellas se hacen evidentes por el aspecto y la pose del mestizo: el mito del «buen salvaje» y el ya mencionado mito del «guerrillero redentor». Ahora bien, es el detalle del telón, es decir, el del mar en calma, el que conecta con el tercer mito fácil que plantea Enzensberger: «el mito de que la solución a nuestros problemas se encuentre no en hacer la revolución nosotros mismos, cada uno en su país, sino muy lejos, lo más lejos posible» (Morales 1969: 121). De eso se trata: de enaltecer la violencia del otro colaborando incluso en la legitimación de sus actos a través del reforzamiento de su imaginería, pero, por encima de todo, manteniendo siempre sus poderes fácticos alejados de casa.

La paradoja es más que elemental entre la función del telón de fondo de la puesta en escena fotográfica y el gesto de la izquierda

Figura 8: fotografía del «Típico rebelde cubano».

intelectual occidental por importar el gesto libertario tercermundista de la década del sesenta: el mar en calma suaviza la agresividad del *Típico rebelde cubano*, disponiendo su emancipación para un espectáculo que, como acepta el situacionismo respecto a las apariencias de la unidad ideológica, «no canta a los hombres y a sus armas, sino a la mercancía y a sus pasiones» (Debord 2000: 69). El extrañamiento que aporta la calmosa escenografía marítima, a la vez que delata los desbordados límites del romanticismo buscado, hallado y creado por los peregrinos políticos en la gesta cubana de 1959, viene a ser

el *tropus* fijativo de la aparente compenetración revolucionaria entre peregrinaje y gesta. Para ser más exactos: la escenografía marítima establece el espacio utópico recontextualizante de la figura del rebelde. A partir de este espacio se establece la ilusión que separa al intelecto occidental de tres cuestiones: la creencia resolutoria en el guerrillero, la consecuente satisfacción por compartir su campo de batalla y el deseo de hacer la revolución en casa empleando los medios de las alteridades (lo que resulta más triste para Enzensberger). Al fin y al cabo, aislar una imagen es coartar su función originaria. Por tanto, al considerar al rebelde un fenómeno estético y no ético, el efecto calmante de la escenografía convoca no a entregarse a acción intensa alguna, sino más bien a cultivar la ociosidad política.

En tal sentido, productos recientes como *Che. El argentino* (2008), donde Steven Soderbergh hace un esfuerzo por evocar éticamente –quiérase o no– al «típico rebelde cubano», continúan abonando tal ociosidad política. La sublimadora argentinización de Soderbergh, además de regresar a por el mito del internacionalismo, es decir, hacer la revolución *lo más lejos posible de casa*, busca equilibrar el consumo occidental con dos nutrientes más: por un lado, pretende apartar al Che, «típico rebelde cubano», de su evolución como símbolo del pavor a la muerte, lo que significa salvar la imagen de la obsolescencia que le rodea a raíz de la decadencia de la Revolución cubana como el gran evento que lo creó. Y por otro lado, muy a tono con el mercado de la era de la comunicación global, ofrece el espectáculo de reinventar la imagen transnacional desde lo local, buscando en la posilusión algo exclusivo –*chic*– que la recubra de omnipresencia y omnipotencia.

Cabellera, barba y color

Aunque el siguiente apunte no pertenece al argumento de *El joven rebelde*, viene a cuento puesto que Cesare Zavattini toca aquí una

constante dentro del imaginario del mito guerrillero y la ociosidad política que lo cultiva:

> he conocido a unas muchachas *rebeldes*, iban vestidas como los guerrilleros, de verde olivo y con revólver. […] Una de ellas estaba cocinando plátanos fritos, arroz hervido, que habitualmente se come con judías negras […] Guisaba y un pistolón le golpeaba la cadera. Una era negra, dos o tres mulatas, dos o tres más como nosotros. […] Los barbudos llegarían hacia la noche. Se aman con los barbudos, ellas los prefieren a los burgueses, y no por amor al uniforme, aquí no existe el mito del ejército. (Zavattini 1968: 216)

Se trata de una refundación guerrillerista que, si es bien alimentada por la sensualidad femenina que viste de verde olivo con pistolón a la cintura, no deja de ser también un deleite para Jean-Paul Sartre, pero desde la transmutación del joven: «En los jovencísimos héroes de los últimos combates, el rostro es liso, lampiño como el de una joven, pero los cabellos caen sobre los hombros. Al levantarse muy temprano, el chofer de Fidel Castro se arreglaba los cabellos frente al retrovisor y los sujetaba con un prendedor». Una sensualidad que se adereza con lo salvaje: «Hoy sólo conservan la barba y los cabellos largos los tres mil caníbales que las usaban antes de 1959» (1973: 156-157). Y como conclusión, Sartre diferencia el aliento heroico de los rebeldes «monjes» del resto de los cubanos no heroicos, puesto que aquellos «desde la infancia detestaron las gracias falsas, las complacencias que la capital vendía a los extranjeros y, todavía más, los placeres dudosos que distraían a los cubanos de su desgracia» (1973: 156-157). Tal diferenciación ocupa también a René Dumont, quien en su haber crítico la hace girar alrededor del «romanticismo» como el «insubstituible» aporte del proyecto cubano al ámbito socialista: si el socialismo cubano «ha disminuido la eficiencia económica a corto plazo, aumentará su atractivo político a largo plazo, introduciendo ese entusiasmo, a veces un poco

fantástico, que le hace falta terrible al campo socialista» (Dumont 1965: 245).

Ambas diferenciaciones, avisadas desde lo sensual salvaje, lo másculo fenimal, lo romántico y lo fantástico, conforman un tipo de *kitsch* guerrero que celebra el heroísmo y la alegría del soldado en favor de embellecer el horror intrínseco a él. Con tal repetición del narcisismo, en términos de economizador de los valores de la *révolution en permanence*, es que el peregrino político fija el cuerpo con el que sueña; esto es, para Rossana Rossanda: «las criaturas de mestizaje triple son las más bellas que he visto jamás, varones y hembras altos y elásticos, de andares de gato» (2008: 387). El mito publicitario lleva razón cuando nos hace ver que no existe desnudez más explícita que la envuelta en su propia verdad significada: esa que restituye la regla fundamental del cuerpo en materia erótica. Aunque asexuado, debido a la convivencia revolucionaria, la complementariedad de lo diáfano, lo lampiño y lo glorioso es celebrada fálicamente por el peregrino al inscribir el uniforme como medio de contacto: como medio que regimenta el cuerpo. Así, la economía política del cuerpo asciende sobre las ruinas de una economía simbólica que atiende al imperativo absoluto del macho, cuya distinción declarada por los atributos visuales ofrece un cosmos ideológico en relación con cierto ascenso comunitario. Un cosmos que, por ejemplo, con relación a esas muchachas vistas por Zavattini vestidas de verde olivo y llevando revólveres como los guerrilleros, delata una emancipación encorsetada por un dispositivo simbólico que refuerza tal imperatividad hasta la omnipotencia: se trata de un uniforme iniciático y terminal a la vez, en tanto corta un ciclo de la femineidad cubana e injerta otro que alista a la heroína para morir y para dar muerte; un uniforme que no sólo promulga énfasis respecto a lo táctil, sino que por encima de todo impone participación y compromiso. Por tanto, el uniforme verde olivo se comporta aquí como otro medio comunicacional extendido sobre y desde la piel, que al generar expresiones no verbales de agita-

ción política deriva en un valor ideológico y en un bien de consumo visual. Se trata de un valor y un bien que, paralelo al trazado del carácter del pueblo uniformado, erige al Estado como originario, guardián y garantía única de la vida ordenada. Estos son motivos de sobra para que Sartre, a tono con su narcisismo de cabecilla intelectual y de manera similar a Rossanda y Zavattini, hiciera ver que la individualidad del guerrillero es más digna de interés que todo lo que le rodea, y lógicamente, apostara también porque «la cabellera y la barba que crecían entonces en desorden y constituían un testimonio de que aquellos hombres estaban contra el orden», sirvieran para reconstituir «la violencia indomable» y con ella «la certeza de vencer *en todo caso*» (Sartre 1973: 157-163; énfasis del original).

La positivización de atributos siempre proporciona seducción, satisfacción, prestigio y ascensionalidad. De ahí que la cabellera, la barba y el color verde olivo del uniforme queden predestinados a convertirse en la parafernalia de la movilización militante, del grupo de fusión imaginado por Sartre –quien, por supuesto, nunca adelanta que tal movilización suele traer víctimas a causa de arbitrariedades–. Tal positivización restablece además cierto control social del sentido que responde a un nuevo uso del cuerpo objetualmente diferenciado por la mirada del peregrino, quien, a través de su carencia y apetencia creativas de fetiches, lo dispone como *medium* estético para arrasar con la miseria. En este sentido, serán la mujer que Zavattini ha vestido de hombre, junto al rostro masculino y lampiño como el de una joven celebrado por Sartre, los axiomas que incitan al pacto entre la transfiguración genérica y la despersonalización de la violencia generado por la Revolución en los años posteriores al triunfo. Sin la colaboración de todos, el mito revolucionarista no puede ofrecer un modelo para degustar la violencia como un deber humano, asexuado, colectivo y necesario, que más temprano que tarde, al ver controlada sus fuerzas, comienza a desplazarse de la defensión a la condena y de ésta a la agresión. Exigir unanimidad con relación a la violencia en

los días posteriores al triunfo conlleva, por ejemplo, contraponer al porte barbudo instituido como signo del momento trágico el imberbe o afeitado en tanto vuelta a la estabilidad.

El documental de Joris Ivens *Cuba. Pueblo armado* delimita tal temporalidad de estabilidad deslizando los cuerpos de lo harapiento guerrillero a lo correctamente uniformado, de la piel barbuda a la rasurada, del hombre a la mujer, del adulto al adolescente y hasta al niño inclusive: hablamos del héroe popular, del miliciano decidido a conservar la Revolución. Afeitar la barba responde al descoronamiento carnavalesco que cobra la Revolución, aun cuando simultáneamente avive su carácter pachanguero. Se trata de un recambio del *medium* estético, que además de suministrar entradas y salidas simbólicas para la agitación emocional generada por la desestructuración social común a todos, aplica *al todo* una pátina falocrática como sostén: como guía e imagen irreductibles del proyecto hombre nuevo. Así, lo redentor del guerrillero queda ligeramente desplazado por el culto a la violencia.

Paralelo a todo esto, aunque la violencia sea la savia que conduce al guerrillero a convertir lo terrenal en absoluto, a duras penas ha logrado hacer notar sus dotes como buscadora de la tragedia en tanto posibilidad. Porque ha existido, paradójicamente, una voluntad por edulcorar tanto las representaciones violentas relativas a la evolución de la Revolución como el soporte intelectual respecto a colectivizar y sacralizar la violencia. Y para ello la burocracia política se ha dedicado a sustituir esa representación y sacralización por otra enemiga, ya sea interna o externa. No obstante, el cine cubano de la Revolución y el de peregrinaje político –que es parte suya– se muestran racionalmente sacrificiales, puesto que han acumulado un porciento muy significativo de violencia colectiva enfrascada en desmitificar el pasado atroz y en mitificar un futuro cualitativa y cuantitativamente curativo. Y aunque hoy admiremos como reliquias éticas documentales como *En la otra isla*, o cualquier obra o investigación que en su día partieran

con seriedad de revoluciones similares a la cubana y su declarada recurrencia a la violencia, no podemos olvidar que las mismas han sido tratadas como desafectas tanto por las burocracias como por las izquierdas coetáneas. En el capítulo anterior quedó claro que lo cubano revolucionario no reflexiona sobre la violencia sino que, todo lo contrario, piensa cómo hacerla latir y contagiar, replanteándose constantemente cómo engranar lo natural y lo cultural de las emociones, acciones y convenciones agresivas comunitarias –explícitas e implícitas, físicas, verbales, y cualquier tipo de descarga, impulso o formación simbólicos– para reforzarla como herencia y experiencia siempre positivizadas.

Visto así, el desplazamiento del acto redentor guerrillero al culto de la violencia, o sea, la manera en que las formas, símbolos y palabras naturales de lo primero se van cargando de significados hasta consumar culturalmente lo segundo, exige observar cómo el peregrinaje, tomando los atuendos del rebelde, ha edificado un paradigma estético capaz de humanizar dicha violencia. Piénsese que la fascinación por la violencia es en última instancia de naturaleza física, debido a lo cual su imagen se proyecta como una obsesión en torno al cuerpo del guerrillero: ese instrumento de acción y órgano del martirio que ha sobrevivido a las amenazas de su caducidad en la figura del líder Fidel Castro.

Del arma al placebo

La extensa procesión pensada por Mijaíl Kalatózov para rendir homenaje al mártir Enrique termina con un *plano negro* que puede definirse como lumbrera del discurso social: como la ruta para una ida sin retorno a la emancipación perenne.

Dicho plano da paso a otra escena en la que tres guerrilleros de aspecto raído y cansado son hechos prisioneros por el ejército

batistiano. Un oficial les pregunta: «¿Dónde está Fidel?». «¿Fidel? Yo soy Fidel», responde el primero. El oficial, subiendo el tono, repite la pregunta, y vemos un primerísimo plano del segundo prisionero respondiendo: «Yo soy Fidel»; y por último, otro primerísimo plano del tercer prisionero, un negrito, que también responde, pero riendo a mandíbula batiente y bufonescamente: «Yo soy Fidel». Los prisioneros, abrazándose entre sí y mirando al frente, echan a andar custodiados por los militares y se escucha de nuevo la recitación de la voz en *off*: «Soy Cuba / He aquí los hombres sobre los que después se escribirán leyendas / Vienen de todas partes a la Sierra / Vienen a combatir».

A continuación entra la escena en la que vemos a Alberto, quien fuera el jefe del grupo de acción del mártir Enrique, huyendo hacia la Sierra Maestra. El sonido hace inferir más de una decena de perros que ladran excitados por algo, mientras la cámara cae en picado a pleno sol sobre un palmar hasta internarse en él y, haciendo un primer plano, detenerse en Alberto, quien atolondrado por la persecución y la cercanía de los perros, desnutrido, harapiento y con una espesa barba, hace lo imposible por continuar escapando hacia las montañas. La cámara, subrayando su alteración, le sigue el rastro entre la alta yerba y las pencas de las palmas, Alberto se detiene, se siente acorralado, echa a correr nuevamente, los perros le persiguen con insistencia, se cae, recupera su posición, los ladridos se acercan y entonces, colocándose delante de una palma, es decir, usando ésta como protectora de su espalda, saca un cuchillo –el sonido imprime, o mejor dicho, hace perceptible sobremanera la trayectoria del roce del filo metálico al salir de la vaina– y se pone en guardia empuñándolo. La escena concluye con un primer plano del perfil sofocado de Alberto a la espera de ser atacado para defenderse.

De esta segunda escena vale reiterar un detalle como parte de la fascinación por la violencia: la exagerada trayectoria del roce del filo del cuchillo con la funda, al ser desenvainado por Alberto para defenderse de los perros que lo persiguen. El procedimiento hace

que prestemos atención al arma afilada, relacionada por los antropólogos del imaginario con los arquetipos del régimen diurno, como un atributo cortante que en este análisis diferencia al mártir lunar y resignado Enrique del guerrillero Alberto: el héroe solar cuyo traspaso de los límites de la experiencia sensible –kantianamente hablando– es buscado siempre con el arma. Tanto el peregrino político como las comunidades imaginarias para las que produce auguran lo místico al observar la hoja afilada del cuchillo de Alberto. El hecho de que Alberto posea un arma cortante y punzante lo convierte en un héroe primordial, de esos que se defienden con uñas y dientes: evidentes elementos de poder en el hombre. Véase que no es hasta la escena siguiente que el intelectual urbano Alberto aparece en el bohío del campesino analfabeto Mariano con arma de fuego al hombro y canana de balas a la cintura. Situación de la que surge entre ambos una discusión en torno a la no práctica de la violencia: «Estas manos están hechas para trabajar la tierra, no para matar», esgrime Mariano cuando Alberto le hace ver lo necesario de la violencia para tener casas y escuelas para todos. Lo que interesa subrayar aquí es cómo el guerrillero, para iniciarse, tiene que aprehender el arma como sublimadora y segregadora –en tono supletorio– de un poder bestial, lo que remite a afiladas garras y puntiagudos colmillos: otro regreso de Kalatózov a la animalidad para divinizar al héroe.

Pongamos esto más claro mirando rápidamente la escena preámbulo del final de *Soy Cuba*. Una vez que Mariano echa a Alberto de su hogar, dando por terminada la discusión, la zona en la que vive con su familia es bombardeada y uno de sus hijos muere. Mariano, entonces, decide subir al campamento rebelde para incorporarse a la lucha. En el campamento se encuentra con Alberto, a quien le pide un fusil y de quien obtiene como respuesta que tiene que ganárselo en el combate. Una respuesta pedagógica enmarcada por un detalle esencial: la sonrisa con la que Alberto se encara a Mariano con el tono de quien evidencia que tenía la razón. Finalmente, vemos

a Mariano –figura 3 (página 61)– sólo en el campo de batalla y machete en mano, buscando entre las explosiones algún enemigo a quien arrebatarle el fusil.

En esta secuenciación de escenas, y sobre todo en la sonrisa altanera y socarrona con la que Alberto proyecta la moraleja de «yo sabía que tú ibas a venir» sobre Mariano, puede observarse la razón omnímoda de la que es portador el peregrino político en calidad de héroe. Se trata de una razón que impone las formas y los contenidos, recomponiendo la violencia como un elemento sublime a verter con obsesión en su discurso, ya sea éste emancipador o castigador. Nótese cómo el peregrino distribuye e instruye omnímodamente en la sociedad la concepción de lo que es y lo que no es violento, y cómo instaura lo debidamente lícito y obligatoriamente practicable, incluyendo todo ello, lógicamente, el valor del mimetismo. Repárese en que, al igual que en Alberto, el uso del arma blanca ordena en Mariano su tránsito a la incorporación: la emancipación. Más que golpear, cortar y herir con la punta, el machete lo hace con el tajo, cumpliendo así la función natural/animal de la garra: para dejar de ser un salvaje y convertirse en un sujeto políticamente culto, Mariano tiene que pasar a la modernización, a la tecnificación: tiene que usar el arma de fuego. Por otro lado, esa razón omnímoda alude al trascendentalismo y la cosificación para con el guerrillero por parte del imaginario de izquierda, hasta fijar su cuasimundo como un esquema dado a cumplimentar un tipo de contrato narcisista y material. Hablamos del momento en el que entra en juego el sensacionalismo de tal imaginario, que, más que provocar la exacerbación entre la visibilización de lo real acontecido y la dramatización narrativa, contribuye a intensificar el militarismo cubano y el poder total de su burocracia (refiriéndonos a su sentido factual más que mítico).

Es el sentido mítico el que perdura alentando situaciones y obras de tardoperegrinaje, como el documental *Comandante*, realizado en 2003 por Oliver Stone, cuya actitud declara un tipo de viajero tardío

que arriba al espacio utópico invocando su militancia justo cuando el mismo está semánticamente saturado. Una saturación, valga decirlo, dirigida por las armonías entre el bien y el mal. Y decir tardoperegrinaje es reparar además en la brevedad de estancia, pues *Comandante*, como anuncia la contraportada del DVD comercializado por Morena Films, resume las más de treinta horas de conversación con Castro durante un viaje de fin de semana.

La siguiente escena de *Comandante* complementa nuestra reflexión. Desplazándose en el automóvil blindado de Castro sobre el minuto treinta del documental, Stone conversa con él a la vez que fisgonea en sus cosas. Stone mira la vieja caja de caramelos vacía de Castro mientras éste le comenta que gracias a que ha sacado el fusil que siempre lleva en el suelo de los asientos traseros del auto es que él se ha podido sentar a su lado; inmediatamente, con sonrisa cómplice y complaciente, Stone muestra a Castro su pistola enfundada y le pregunta si aún sabe usarla, a lo que Castro responde: «tal vez me acuerde todavía».

Es aquí el arma de fuego, signo amenazante y seductor, el atributo verticalizador del guerrillero, y éste a su vez el que traza la identidad ascensional; sólo que, por ser la del líder, su sentido de objeto nimbado por la luminosidad de la justicia y la soberanía se multiplica. La pistola de Castro es el tipo de objeto a través del cual se añora esa gallardía que sobrevive amplificándose en calidad de símbolo de una concientización política y de una moral que ha sobredeterminado el deseo y el engolosine del intelectual peregrino. Cuestión que supone la escalada «más real» con la que sueña la nostalgia inherente al cultivo de la verticalidad del imaginario de izquierda. Hacer alusión al desuso del arma rebasa cualquier instrucción de pedantería –evidentemente porque su desuso responde antes que nada a una necesidad hipersatisfecha en cuanto a usarla se refiere– para mostrar que, como recurso, lo cubano revolucionario ha pasado de ser representación a situarse como presencia inerte. Por eso, entre el desinterés por su arma y el sarcasmo

respecto a su uso, la respuesta de Castro, «tal vez me acuerde», obliga a detenerse en la problemática del resto, también recompuesta por la antedicha razón omnímoda. Y decir resto, en este caso, es referirse a lo que queda de algo que se ha creído imprescindible. Como bien subraya Slavoj Žižek, «la presencia inerte del resto material, *lejos de obstaculizar la plena sumisión del sujeto al mandato ideológico, es la condición misma de ello*» (2008: 74; énfasis del original). En esto radica el efecto placebo del símbolo: la presencia inerte del arma, es decir, su abandono enfundado en el asiento trasero del automóvil de su dueño, denota una propiedad de relación entre credo y prosélito que parte de su condición de objeto museable y del reconocimiento de la fe que habita en ella. El arma, aunque consignada al desuso, sigue siendo uno de esos atributos que representan –junto a la cabellera, la barba y el uniforme verde olivo– la valía del guerrillero, que produce en Stone el efecto que él como peregrino desea sentir: *ser esos hombres de pies grandes como los elefantes que bebían sangre de caballo para quitarse la sed*.

Cualquier objetivo planteado conlleva un deseo, tanto como éste implica a su vez un sentimiento. Se trata de una variante de padecer emocional e impulsivo a partir de la cual Stone procura su contacto con el arma para mitigar su deseo, aunque ello lo comprometa a participar de la inercia conservada en ella. Por tanto, si mitigar el deseo entraña positivizar la inercia, entonces tal carácter positivo resulta ser aquí una víctima del narcisismo heroico intelectual: de ese apego exclusivista hacia sí mismo, que se muestra a la vez intolerante con lo que no es como él o no se identifica con lo por él estipulado como identitario.

Dicho esto, revisemos las confidencias entre las risas narcisistas de Alberto y Oliver Stone. La risa de Alberto, o si se quiere la risita que se le va de las manos al director Mijaíl Kalatózov, constituye otro acto violento: Alberto, el hombre urbano e ilustrado, sonríe humillando a Mariano, el campesino bruto, restregándole en las

narices la superioridad del que posee conciencia política y sentido histórico, con lo que deja sentado que tiene que confiar en él. La risa de Stone, por su parte, se torna congraciante y presta asistencia a la íntima compenetración con el líder guerrillero. Ahora bien, de lo que se trata es de percibir cómo la interacción simbólica entre las risas de Alberto y Stone, es decir, entre la risa del autóctono, intelectual, guerrillero, representado, y la del peregrino, intelectual, ansioso por ser guerrillero y representador, proporciona una determinada omnitemporalidad cuya consecuencia esencial es la cohechura imaginaria de la susodicha razón omnímoda. Así pues, la fusión de tales risas en una única risa omnitemporal resulta ser otro atributo ascensional de carácter decisivo, puesto que encierra la escenificación de un tipo de moral y de justicia originarias pactadas entre el otro y el yo políticos. Una escenificación que, por sacar a la luz la vocación y avocación de ambos, los hace a la vez responsables de la creación de un plan único de la realidad de la sociedad: de la realidad imaginaria.

El líder como alter ego

Cada sociedad, y sobre todo aquellas en las que la politización llega a todos sus recovecos, desarrolla una trama fijativa con relación a la cadena flotante de significados que la habita, con la básica finalidad de combatir el terror que puedan provocar determinados «signos inciertos». Es por eso que resulta práctico emplear artilugios para hacer frente a tal terror, como por ejemplo el mensaje lingüístico.

Respondiendo a esto y a propósito de las relaciones victimarias examinadas en el capítulo anterior, hemos citado discursos de Fidel Castro pertenecientes a las conmemoraciones del asalto al Palacio Presidencial el 13 de marzo de 1957, celebradas el mismo día pero de los años 1962, 1963 y 1968. Dichas conmemoraciones, argumentamos, implican salirse de la temporalidad ordinaria para reactualizar

el acontecimiento sagrado reintegrándolo al tiempo mítico, el que a su vez se hace recuperable *ad infinitum* gracias a su ontologismo intrínseco. Tales discursos forman parte de un *corpus* que ha sido propuesto como inspirador de una nueva narrativa, pues al decir del escritor colombiano Óscar Collazos, en el mismo «se traduce una manera de decir, un discurso literario, un ordenamiento y una reiteración verbal, una modelación de la palabra en el plano del discurso político que, a su vez, podría ser fuente de un tipo de literatura cubana dentro de la Revolución» (Collazos & Cortázar & Vargas Llosa 1979: 17-18).

Al analizar *Cuba. Pueblo armado* de Joris Ivens, señalamos la voz narrativa como un elemento mediatizador de la omnipresencia. Ahora la examinaremos como representativa de la mimetización discursiva del poder de dicho mensaje lingüístico, una problemática que requiere observar la tendencia malinchista del peregrino político y hacerlo no desde la perspectiva de la devoción del salvaje hacia el colonizador extranjero, sino desde la de éste hacia aquél, es decir, *al revés*. Y a propósito de esta ironía de vivir el buen salvaje como *alter ego*, deben anotarse dos cuestiones: la primera es que el calificativo de colonizador otorgado a la intelectualidad internacional que peregrina a la Revolución durante el decenio de 1960 corresponde, como ya hemos dicho, al criterio de un delegado del Congreso Cultural de La Habana de 1968, quien afirmaba entonces que «la enfermedad de ellos era la colonización de las conciencias». La segunda cuestión es que hacemos referencia a una combinatoria mimética malinchista que difiere de la mímesis señalada respecto a la violencia revolucionaria sacralizada y sus usos sacrificiales, aun cuando ambos mimetismos conllevan cierta sugestión y explican de modo semejante la influencia del conductor sobre tal o cual grupo de imitadores, como es el caso de la intelectualidad triunfalista.

Así pues, manteniendo el sentido del revés, podemos redondear el malinchismo peregrino con una reflexión de Homi Bhabha respecto a la presencia del mimetismo en el discurso colonial, analizándolo

como un compromiso *irónico* a partir del deseo de encarnar al colonizador que siente el colonizado; aunque, eso sí, queriendo mostrar siempre alguna diferencia. Por tal motivo, el mimetismo es para Homi Bhabha una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se «apropia» del Otro cuando éste visualiza el poder. Según Bhabha, la amenaza de tal mimetismo radica en su prodigiosa y estratégica producción de «efectos de identidad» a través de un ejercicio de poder que se hace evasivo al no ocultar esencia alguna, es decir, al no esconder ningún sí mismo (véase Bhabha 2002: 111-120).

Tal malinchismo al revés, si bien queda implícito en la repulsión declarada por los peregrinos occidentales hacia sus sistemas originarios en sus representaciones devocionales para con la Revolución, tiene por otro lado su expresión clímax en el hecho de sentir al líder como *alter ego*. Una especie de deleite que se debe, como argumenta tempranamente Paul Hollander (1981; véase el epígrafe «A Charismatic Leader»), a que la mayoría de los intelectuales, tanto de derecha como de izquierda, después de la muerte de Hitler y Stalin –es decir, en el transcurso de la segunda posguerra mundial y la descolonización del Tercer Mundo–, padecieron la falta de un liderazgo intrépido y esperaban por ende con manifiesta ansiedad el surgimiento de un líder magnético. Desear sentarse junto al poder bien puede asumirse como una deuda con las tradiciones cortesanas, pero lo cierto es que dicha voluntad todavía persiste como el gran sueño del intelectual comprometido. «You were the first and greatest hero to appear in the world since the Second War», escribe el estadounidense Norman Mailer en carta a Castro (citado en Hollander 1981: 236). Ese dictamen condensa tanto las páginas dedicadas a Castro por Sartre, Karol, Waldo Frank o Wright Mills como las apuestas biográficas de Norberto Fuentes e Ignacio Ramonet, donde dicha ansiedad y su canalización a través de la intimidad resulta patente.

Así relata K. S. Karol la intimidad experimentada por él, Michel Leiris, Margarite Duras, Stokely Carmichael y Julius Lester durante

una excursión a la Sierra Maestra guiados por Castro y otros comandantes guerrilleros: «Después de la cena que nos fue servida al aire libre […] me fui al dormitorio y me hundí en un profundo sueño […]. De esta forma me perdí la entrevista colectiva con Fidel. El regreso de mis compañeros me despertó; todos estaban encantados de su conversación con Fidel» (1972: 374). No obstante, Karol tuvo la suerte de vivir de cerca un encantamiento similar al de sus colegas compartiendo con el líder:

> Él conducía personalmente el primer jeep porque, según unos, era el único que sabía exactamente dónde íbamos […] A su lado estaba Guillermo García, el primer campesino que se había unido a la guerrilla en la Sierra Maestra, y que en ese momento era miembro del Buró político, comandante y nuevo jefe de la provincia de Oriente. En la banqueta trasera nos íbamos relevando; por la mañana el equipo anglosajón –o sea Stokely Carmichael y Julius Lester–; al mediodía el embajador Castellanos y yo. […] Para mí era la ocasión de ver de cerca muchos personajes históricos que sólo conocía a través de los libros. (1972: 374)

Piénsese que la abstinencia intelectual foránea a relatar positivamente el régimen cubano actual no es tanto producto del horror moral que puede sentirse respecto al mismo como de la desilusión mítica y estética que de él se desprende. Es por eso que mientras una fracción de las élites antaño partidarias prefiere no mirar para no sentir la corrosión del canon revolucionario de la segunda mitad del siglo XX, otra todavía argumenta «sentir rabia» ante los intentos de erosión y destrucción sistemáticas de uno de los proyectos más creativos, justos y exitosos, en palabras de Fredric Jameson (1998): el marxismo realmente existente. Releer las representaciones peregrinas de la Revolución ayuda a entender mejor que detrás de la devoción y el altruismo intelectual casi nunca se descubre el impulso generoso de un ser realmente dispuesto a entregarse; antes bien, se palpa un recurso angustiado, presto al uso de una vanidad acorralada tanto

por las convicciones políticas como por la egolatría. Obsesión o no, disfrutar de un sitio junto al poder anfitrión y específicamente junto al líder hace manifiesta la siempre bienvenida retribución de éste para con la reputación militante del peregrino. Así lo describe Max Aub: «Nunca fueron los intelectuales sujetos a tanto homenaje por parte de un político. De ese marxista-leninista que descubre que somos, de hecho, la vanguardia de la vanguardia» (2002: 174). Se trata de un elitismo del poder hacer y del saber hacer, que surge de la creída capacidad de articular las ideas de mejor manera que el resto de la sociedad. En ese sentido, conviene tener claro que el hecho de experimentar de primera mano los acontecimientos de la tragedia histórica es lo que indica al peregrinaje cómo relatar la Revolución recorriendo sus etapas principales o reconstruyendo todo a través de la vida de algunos de sus mártires y líderes. Un papel común al de Mijaíl Kalatózov y su equipo de realización de *Soy Cuba*, quienes también estaban «ansiosos por ver a Fidel», y quienes junto con su colaborador cubano Enrique Pineda Barnet (1962), fueron

> al acto del García Lorca sobre la Planificación de 1962. Fue el primer apretón de manos de Fidel, él les dio además el más cariñoso saludo para el pueblo y los artistas soviéticos. «De Karmen ya somos amigos, espero que lo seamos de ustedes igualmente» […].
>
> Una noche, a las diez […] nos recibió el Che Guevara. Entonces apareció de golpe la travesía del Granma, la lucha en la Sierra Maestra, el triunfo. […].
>
> Raúl Castro nos habló […] de la moral de los combatientes […] del conglomerado social formado en las montañas. (1962: 55)

Ser cómplice de las intimidades heroicas, sean más o menos épicas, conduce al peregrino, *narrador de la Historia*, a percibirse tan *hacedor* de la misma como el héroe, y por consiguiente, a proporcionarse a sí mismo el tránsito de predicador de alegorías a practicante de los acontecimientos que las provocan. Digamos que el peregrino político

experimenta un tipo de ascesis que adquiere implicaciones públicas y éticas, como puede ser el paso de la *devotio* a la *imitatio.* Y es que imitar –como vimos en Lázaro, María y Las suicidas respecto al martirio– es establecerse en lo sagrado, además de reactualizar las acciones divinas y los héroes y mártires imitados. Por tanto, al matrimoniar su deseo intelectual con la figura del rebelde y sobre todo con la del líder, el peregrino agita su autoridad, dejándola incluso apta para dar la cara por la Revolución con igual compromiso y responsabilidad que quienes la gestaron. Véase cómo los cuestionamientos del poeta chileno Alberto Baeza Flores con relación a la política cultural cubana son rebatidos por el literato español Francisco Fernández-Santos:

> Y si el bloqueo cultural no resulta plenamente eficaz, ello se debe a que frente a la Internacional de la Reacción […] existe una Internacional de la Revolución […] Están con la revolución porque ésta representa los intereses fundamentales del pueblo cubano, frente al intervencionismo imperialista de los Estados Unidos y al egoísmo antinacional de la burguesía y de la reacción cubanas.
>
> […] No es este el lugar de exponer las razones de tipo político, económico, social, educativo, etc., por las que creo que el movimiento desencadenado por el comandante Castro y sus compañeros, hechos suyo después por el grueso del pueblo cubano, es una de las revoluciones más profundas y creadoras de la historia. […] el señor Baeza Flores y sus amigos norteamericanos o latinoamericanos están, no contra los errores de la revolución, sino contra la revolución misma […] Ellos han elegido. Yo también. (1967: 488-489)

Una vez que el intelectual peregrino se ha metido bajo la piel del héroe empleando a fondo ese credo romántico representado por el porte corporal –es decir, por la cabellera, la barba, el uniforme, el arma, la risa omnitemporal y la anécdota íntima–, siente *ad litteram* estar hablando a todas luces su mismo lenguaje y compartiendo iguales intereses, como pueden ser la devoción por la justicia social

y la humanización de la violencia. Y entiéndase compartir como un acto que no sólo entraña elegir, sino que conlleva el mutuo encomio de los egos. Una relación que, imperativamente, comienza por la adoración al carisma del líder guerrillero, puesto que es, con respecto al resto de la sociedad revolucionaria, el héroe que inspira confianza absoluta al peregrino y quien más nutrientes aporta a su empatía para con el proyecto y su imaginario.

Vivir el líder

«Un gran hombre barbudo, a quien se le puede pedir todo, forma parte en Cuba del folklore»: con esta frase se abre paso Chris Marker en el contexto revolucionario cubano de 1961, exponiendo meridianamente su tesis para con el mismo en su documental *Cuba, Sí*. De la misma manera que la Revolución se ceba instituyendo la fascinación estética del intelectual hacia ella por medio de rituales más que de creencias, Marker habilita, tanto en *Cuba, Sí* como en *La batalla de los Diez Millones*, un material bastante copioso de empatía para con la añorada imagen del líder carismático, que no sólo intenta comprender la inevitable función del líder en cuanto a proporcionar la motivación de los acontecimientos, sino que además la posibilita. A ello se debe que los productos epopéyicos pensados por Marker para la Revolución conserven la exaltación hasta derivar en un ejercicio de propaganda vanguardista, de esos que dicen buscar el progreso moral. Ejercicio estipulador, mal que le pese a más de un especialista cinematográfico o cinéfilo militante, de un tipo de *kitsch* político cuya diferencia esencial respecto a la caída de la paloma de Mijaíl Kalatózov, por ejemplo, puede ilustrarse rápidamente con un conciso criterio de Peter Kenez alrededor del debate documental/ficción/veracidad en el cine ruso revolucionario: «Vertov made documentaries because he believed that this was the only acceptable form of filmmaking in the proletarian

era. Vertov did not like Eisenstein's work, because Eisenstein used scenarios and did tell something of a story» (1985: 210).

Quizás sea dicho ejercicio propagandístico y su coqueteo con el *kitsch* político el motivo de la no inclusión de *Cuba, Sí* y *La batalla de los Diez Millones* en ninguno de los *packs* fílmicos comerciales dedicados a difundir y conservar la obra de Chris Marker, así como tampoco en la retrospectiva dedicada a su obra durante el 10º Festival de Cinema Independent de Barcelona de 2003. O puede que tal exclusión se deba a la desaprobación de Marker de la caza de brujas provocada por el Caso Padilla, que entre otras, causó la censura de los libros peregrinos *Cuba ¿Es Socialista?* y *Los guerrilleros en el poder* de Dumont y Karol respectivamente, dos de los intelectuales a los que defendía Marker en una carta dirigida a Alfredo Guevara en 1971, después ser tildados por la burocracia política de ser agentes de la CIA. En el cierre de dicha carta, Marker pone entre la espada y la pared a Guevara: «Corresponde a ti decidir si ello es incompatible con los servicios que mi modesto nivel haya podido prestar al ICAIC y a Cuba, y si debo considerarme "objetivamente" del lado de los intelectuales sinvergüenzas y de los agentes de la CIA» (Guevara 2008: 250-251). Como era de esperar, el epistolario de Guevara no recoge su respuesta a Marker, y si se toma en cuenta la drástica condena hacia Karol y Dumont, resulta probable que Marker haya sido catalogado como otro de dichos sinvergüenzas. O puede que incluso para entender la exclusión de *Cuba, Sí* y *La batalla de los Diez Millones* de la distribución comercial de la obra de Marker haya que preguntarse si aquellas obras, enaltecidas en términos de *rebelión y lealtad* por la revista *Cine Cubano*, sean vistas hoy en términos de caída para la Revolución y, por qué no, de pecado político para Marker.

Ante esto, no debemos pasar por alto la caída como una de las grandes epifanías imaginarias de la angustia humana, cuyo efecto simbólico ha obsesionado en diferentes circunstancias tanto a los adeptos como a los desafectos de la Revolución cubana. Ese efecto

se vio mediáticamente materializado en los escasos segundos que secuencian la caída de Castro al terminar uno de sus discursos en el año 2004. La caída –que nunca fue transmitida en Cuba–, además de propiciar cierta toma de conciencia pública en cuanto al desgaste físico del líder, vino a «concretar» su conversión de primer gran jefe de la cultura de la pobreza a dictador comunista. Una conversión someramente aprobada incluso por fracciones de la izquierda internacional, que se resistían a usar el calificativo de dictador aun cuando un año antes, en la Primavera negra de 2003, Castro, al frente del gobierno cubano, había protagonizado otro ciclo terrorífico y ejemplarizante con dos acciones: el juicio sumarísimo y fusilamiento de tres jóvenes que capturaron una embarcación para desviarla hacia Miami, y la condena a prisión de setenta y tantos periodistas independientes acusados de trabajar para la CIA. De tal modo, el fracaso del héroe, o en este caso la caída física del líder en tanto nación –como insiste Julius Lester: *Mao is China. Fidel is Cuba. China is Mao. Cuba is Fidel*– puede normalizar no sólo el fracaso de la obra de arte –las películas de peregrinaje político–, sino también el fracaso ideológico y moral de su creador. Sea como fuere, lo significativo es que el desapego 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, de la burocracia política cubana y sus peregrinos. Pues ambas partes se entregan a un ritualismo político, ideológico y moral que facilita a dicha burocracia una legitimación y reiteración de sus decisiones y actos, a la par que procura para tales peregrinos cierta distinción como vanguardia política, intelectual y artística, alabada incluso por recompensas, ya sean éstas censuras o premios. Es el caso de *Cuba, Sí*, considerada en su día «la mejor película de Marker» (Manet 1961a), que a la vez que es galardonada con el Premio Louis Lumiére, es prohibida por el Ministerio del Interior de Francia.

Al discutir el engrendro del dolor, en el capítulo anterior, indicábamos que *La batalla de los Diez Millones* tiene como pretexto contar la introducción, el nudo y el desenlace de la zafra de 1970. Una película cuya relevancia radica en que es la última apuesta del paquete iniciático del cine de peregrinaje político, tanto por parte de los cineastas que prestaban sus *servicios militantes* –parafraseando a Marker– como por parte del programa de atracción hacia los mismos llevado a cabo por la política cultural cubana. Digamos que *La batalla de los Diez Millones* contiene un valor connatural como objeto concluyente del ciclo iniciático de las relaciones legitimadoras entre el proceso revolucionario cubano y la izquierda intelectual europea. Chris Marker compila de principio a fin intervenciones discursivas del Primer Ministro Fidel Castro, tanto en la televisión como en tribunas públicas, y registra desde el anuncio televisivo del plan de la zafra hasta el discurso conmemorativo en la Plaza de la Revolución el 26 de julio de 1970, reconociendo el fracaso. Para cualquier lenguaje que haga uso de una conceptualización semiológica de imágenes, el mito es aquella encrucijada semántica en la que convergen diferentes aproximaciones a la representación, es decir, diferentes lecturas. Conviene situarse en el minuto treinta y nueve aproximadamente de *La batalla de los Diez Millones* para revisar la voz-Marker –encarnada en *off* y en francés por un actor– como traductora e imitadora del líder. Hablamos de lo que consideramos el punto álgido de la pasión malinche markeriana: el momento ratificador de que la autoridad brota de la representación y que para ello se hace fundamental que la doctrina y su jerga, sus verdades esenciales y las mentiras que la ennoblecen, sean traducidas a diferentes idiomas. Si el líder es la autoridad que visualiza el proyecto y su institucionalización, dicho papel es multiplicado por el peregrino al presentarlo a un público transnacional desde su autoridad moral y artística. Así, líder y peregrino se atribuyen el uso de la palabra y por ende la posibilidad de entablar discursos públicos y conversaciones íntimas: un uso de la

palabra a la medida del deseo propio; una palabra que pasa de ser una facultad, a ser una razón para incrementar dicha autoridad.

Después de insertar en el minuto trece de *La batalla de los Diez Millones* la intervención de Castro donde ratifica la importancia vital de la Unión Soviética para el sistema socialista y arremete contra los intelectuales occidentales críticos con el manejo soviético de los preceptos comunistas, Marker inserta en el minuto quince parte de la inauguración pública de la zafra de los Diez Millones. Después, en el minuto veinticinco, inserta el fragmento de un análisis televisivo del proceso de la zafra; luego, en el veintiocho, otra intervención televisiva, pero esta vez relacionada con el secuestro de los Once Pescadores, cuya resolución es insertada en el minuto treinta y seis con la intervención en la tribuna para recibirlos. Finalmente, y poniendo en claro que dramatizar el relato es calcular las emociones del público, Marker inserta en el minuto treinta y nueve la intervención del 26 de julio de 1970 a partir de una pregunta jocosa de Castro a la multitud, «¿Qué es esto que traigo aquí?», que se contesta él mismo: «Esto que traigo aquí no es un discurso, no es un discurso, no señor; estos datos constituyen un informe altamente secreto de la economía». Todo el metraje que sigue constituye la secuenciación terminal de *La batalla de los Diez Millones*.

Tratamos un desenlace en el que el modo de hablar del líder –vacilante, y por eso creador de una curiosidad ansiosa a partir de los intervalos de silencios y las repeticiones de frases para inculcar ideas– es el mismo que desde las cadencias y altibajos dramatizados pretende conseguir la voz imitativa de Marker. Así es como Marker patentiza su mesianismo mítico ante el público de izquierda para el que piensa *La batalla de los Diez Millones*. En ese sentido, no hay que olvidar que el mito es (re)conciliador del yo con sus obsesiones y frustraciones personales. De esta premisa surge el trazado anatómico y ontológico elaborado por Marker en torno a la figura del líder, que es la que a fin de cuentas, como hemos dicho, simboliza y visualiza las

tonalidades de la relación del proyecto revolucionario cubano con el mundo. Dicha secuencia terminal del discurso de Castro muestra los dos tipos de existencia histórica: la del jefe y la de los adeptos dados a descubrir su existencia, no como un arquetipo, sino en calidad de legisladora de sus actos. Detalle éste que, por ejemplo, diferencia esa secuencia de la escena de los guerrilleros de *Soy Cuba*, cuya prédica «Yo soy Fidel» es una frase que gana en elocuencia no tanto con relación al papel de los seguidores del líder, sino con respecto al deseo de ser él que los supera.

Ese sentido legislador de los actos futuros, y la forma en que es apuntalado por Marker, puede seguirse bien en el siguiente contrapunteo. Primeramente, escuchamos el sentido (auto)culpabilizador de la intervención del líder: «Vamos a empezar por señalar en primer lugar en todos estos problemas la responsabilidad de todos nosotros, y la mía en particular. […] Mejor sería decir al pueblo: busquen otro. Incluso: busquen otros». Se escuchan exclamaciones de ¡No!, e inmediatamente después Marker coloca el criterio del trabajador de un central azucarero: «Me llamó más la atención el problema de darle a los trabajadores más participación en la dirección de los centros de trabajo». Seguidamente, escuchamos la estocada requeridora esgrimida por el líder con relación al déficit de cuadros dirigentes: «Nosotros […] explicábamos estos problemas y les decíamos a las masas: ¿Conocen ustedes alguien eficiente que le podamos dar algunas de estas tareas?». Inmediatamente después, Marker coloca las palabras de resignación de un cortador de caña: «luchar hasta el final». Finalmente, escuchamos la resolución programática del discurso: «Nuestro problema es una toma de conciencia general de todo el pueblo». Inmediatamente después, Marker coloca imágenes de faenas laborales en la agricultura y en las fábricas.

En toda esta secuenciación tanto el dramatismo traductor de la voz-Marker como lo traducido por ella se legitiman y se desvanecen durante el proceso de apropiación, vaciando el modelo en la forma

imitadora y revirtiendo el resultado como un arquetipo transnacional e inmediato. Ello proporciona un extrañamiento que sin duda alguna activa una táctica comunicativa, a saber, la traducción e imitación asumidas como metalenguaje politizado. Se trata de un ámbito comunicacional cuyo registro se desplaza desde la gestualidad del líder hasta la magia de sus palabras y entonaciones para instigar a la revelación de una pragmática de poder que no hace de su base estructural la veracidad de lo dicho, sino que más bien, y pese a toda contradicción, potencia el carácter infalible de las acciones que provocará lo dicho. De ahí que la fractura de la relación entre los peregrinos fundacionales y los funcionarios y líderes de la Revolución –anteriormente reiterada como un hecho que también podría haber sido resaltado por *La batalla de los Diez Millones* en tanto objeto de cierre del ciclo iniciático de la producción peregrina– no llegara siquiera a solidificarse simbólicamente. A partir de la airosa salida política del descalabro de La Zafra de los Diez Millones y la caza de brujas a raíz del Caso Padilla, dicha relación entre intelectuales y gestores revolucionarios, más que mermar, se reconstituye sobre la base de que la infinita infalibilidad es la principal atribución del conductor de multitudes. A partir de aquí queda claro que por encima de cualquier realidad y veracidad domina la naturaleza infalible del líder.

Llegados a este punto, hay que discutir tres cuestiones. La primera retoma la problemática de la gestación de la imaginería de peregrinaje político para recalcar que el fenómeno, en sí mismo, defiende cierto sectarismo avalado por distorsiones *ex profeso* del referente. La segunda se refiere a un tipo de relación pedagógica entre el peregrino político y el líder experimentado, que presume de sabiduría a partir de que es él quien encarna y visualiza la Revolución y el deseo de hacerla. Al igual que toda relación de enseñanza y aprendizaje, la establecida entre peregrino y líder también implica un pacto en el que, sobre todas las cosas, debe hacerse eficaz la gestión de quien enseña a través de la aceptación de sus exigencias por parte de su

alumno. Pensemos en esta constante: toda imitación requiere que el imitador sea capaz de prohijar la posición mental y física del modelo. El aleccionado tiene, ante todo, que prestarse al juego de seducción del líder, concediéndole todo gesto sublimador y de respeto hacia sus vanidades, para aceptar después su función benévola y maldita, autoritaria y de sabios consejos, hasta conseguir hacer suyo su legado, que debe cultivar y llevar lo más lejos posible: tiene que convertirlo en su ideario y *modus operandi*. Todo esto, por supuesto, no deja al margen las exigencias complementarias del aleccionado, las que, además de basar su derecho y solidaridad en la obviedad de que el líder debe representar una vertiente ideológica, suelen necesitar también que el poder del mismo sea absoluto: es precisamente esto último lo que hace más fácil que la rebeldía intelectual se tuerza en reverencia hacia lo tiránico. Dicho esto, la última cuestión a tener en cuenta es el uso de la voz desde tal preponderancia de la infalibilidad. Se trata de una voz que culpabiliza y castiga, en un mecanismo incorporado por la sociedad con la misma agilidad que las prácticas estereotipadas de la jerga consignística política. Por tanto, el estereotipo es una práctica oportunista conformada según lo que en el lenguaje, y por ende en su contexto, parece imperar. Asimismo, tanto hablar como ofrecer imágenes a base de modelos políticamente preestablecidos, ya sea desde la óptica de los peregrinos políticos o la de los nuevos militantes comunistas cubanos –e incluso desde la de líderes tercermundistas seguidores de Castro como Agostinho Neto, Daniel Ortega, Evo Morales o Hugo Chávez–, es alinearse del lado de la fuerza del lenguaje y no del lado de su renovación.

Con respecto a todo lo dicho pero atendiendo a *Looking for Fidel*, el documental de tardoperegrinaje realizado por Oliver Stone entre 2003 y 2004, se hace crucial revisar la conversión de un régimen heroico de la imagen y su inherente acción violenta en un régimen místico, donde deben triunfar los valores y las representaciones de «la intimidad». Más que *Comandante*, resulta interesante relacio-

nar *Looking for Fidel* con el anterior análisis de *La batalla de los Diez Millones*, sobre todo por su narración intimatoria y la ansiedad peregrina por vivir el líder, cuestión ésta que atañe al imaginario del público nacional propiamente dicho, puesto que el mismo a duras penas logra ver en *Comandante* los interiores del búnker de trabajo de su jefe –*Looking for Fidel* no ha sido proyectado en ningún medio cubano–. Una visión, además, sólo posible gracias al privilegio del que goza Oliver Stone en tanto celebridad, y que no es dado a realizador cubano alguno a no ser para apostar por una obra epigonal del discurso oficial. En *Looking for Fidel*, por otra parte, puede encontrarse un puente de discusión hacia el juicio como mitema de lo cubano revolucionario. Del juicio iniciático elaborado en *El joven rebelde* contra el recluta Campechuela, cuya posible inspiración bien podría ser el relato peregrino de Cesare Zavattini sobre el juicio al Comandante Hubert Matos en 1959, Oliver Stone pasa a representar una conversación convenida y en tono enjuiciador con varios reos cubanos que intentaron robar aviones para emigrar a Estados Unidos. Un tipo de conversación que, a pesar de resultar un evento relativamente público, puesto que se lleva a cabo en presencia de Castro y varios funcionarios del ámbito gubernamental y jurídico, se torna íntima. No hay que perder de vista que en la concesión de un espacio de interlocución determinado, digamos para una contribución activa al diálogo, el gobierno cubano puede presumir de saber escoger sus interlocutores, empleando una especie de tómbola democrática encargada de salvaguardar su autoridad gracias al control de los temas y las palabras que los ilustran.

Siguiendo la estela que dejara Saúl Landau con *Fidel* (1968), Oliver Stone pone en escena las charlas legendarias entre Castro y los intelectuales de la vanguardia izquierdista de la segunda mitad del siglo xx, reescritas por Herbert Matthews, Sartre, Karol, Dumont o Lee Lockwood, las cuales dejan constancia del disfrute del cuerpo y el alma –e inclusive el arma– del líder como elementos paternales,

dominadores y sublimadores de la violencia. Fue por eso que en *Comandante* nos deteníamos en la escena del interior del automóvil blindado de Castro en la que Stone toma entre las manos su pistola, atributo ascensional por excelencia. Si bien Marker en *Cuba, Sí* y en *La batalla de los Diez Millones* hace una apología a la ascensión desde la exterioridad del líder, Stone se acerca al descenso de éste guiando las tramas de *Comandante* y *Looking for Fidel* en torno al eje íntimo, frágil y latoso. Véase que los planos detalles del líder montados en *Looking for Fidel* constituyen una constelación claustromorfa de un cuerpo que flaquea, y que si soporta el uniforme militar es para eufemizar su muerte pública hasta la antífrasis, creando para ello imágenes regresivas. Detallar el aspecto corporal, con su carácter genérico a la vez que abstracto en lo que a encarnar la visibilidad y estabilidad de la Revolución se refiere, otorga al proyecto peregrino de Stone un nimbo de fascinación. Dichos planos, más que llamar la atención sobre el desgaste físico, se regodean edulcorando la gestualidad uniformada del líder con un ansia implícita de sobreedificar el misticismo de lo que representa: el alma de la comunidad revolucionaria. Por otro lado, el espacio sagrado experimenta un desplazamiento de la plaza, la tribuna y la ovación popular de *La batalla de los Diez Millones* al recinto cerrado y soterrado habitado por la voz susurrante, con su consecuente retórica política, en *Looking for Fidel*. Todo esto corrobora lo consabido: que la imaginería del descenso requiere del uso de corazas, parapetos o fortificaciones, esto es, de un isomorfismo simbólico compuesto por elementos de intimidad como el arma en desuso y la caja de caramelos vacía halladas en el auto blindado, como los interiores de dicho auto y del búnker con sus muebles y objetos personales, y como el propio cuerpo envejecido, que hace ejercicios y se toma el pulso a sí mismo dentro del búnker. La función de todos estos elementos consiste en dulcificar el descenso. Como en la mayoría de los casos en que la ascensionalidad se ha buscado a cualquier coste, es decir, de forma

tiránica, el descenso suele interpretarse como una caída degradante, y todavía más en el campo del imaginario.

El hecho de que Castro le concediera horas de compañía y conversación a una celebridad como Oliver Stone sitúa su actitud como un gesto reiniciático, de *revival in perpetuum* del sí, confinado al búnker como morada íntima y como nuevo prototipo de resguardo del tiempo sagrado. Al filmar en un recinto fortificado, Stone apunta a una intención de separación y de promulgación de la discontinuidad, que se da a la ignorancia del mundo exterior y por ende se permite la despreocupación, sinónimo en su caso de optimismo triunfalista: es así cómo asegura el no progreso respecto a la simbólica colectiva. Durante la conversación tanto Stone como Castro dejan ver la obsesión por el acto originario del poder más que por la «objetividad del devenir», en lo que puede verse otro detalle relacionado con *La batalla de los Diez Millones*, donde la proyección del líder entre las multitudes intenta igualarlo a ellas –lo cual, por supuesto, no quiere decir que Marker no haya cuidado el *status* jerárquico del líder. En *Looking for Fidel* la presencia de este recurso es casi nula, salvo cuando se utiliza a la multitud para hacer patente signos de incondicionalidad hacia el líder –pero nunca para decir: he aquí el pueblo. Por último, *La batalla de los Diez Millones* pretende fundir la ejemplaridad del líder con el cuerpo social, mientras que *Looking for Fidel* intenta sostener la misma en el pedestal. Pese a estas diferencias, ni Marker en 1970 ni Stone entre 2003 y 2004 han descuidado delinear un personaje representativo de los valores por ellos esperados, ni mucho menos han dejado de tomar parte en las complicidades exigidas por las convenciones del relato mítico.