

Del melodrama hagiográfico al realismo poético, pasando por la propaganda: El culto a Martí en el cine cubano

SANTIAGO JUAN-NAVARRO
Florida International University

Resumen

Este artículo estudia las representaciones cinematográficas de José Martí en tres etapas de la historia de Cuba: el periodo republicano, la revolución castrista y la era post-soviética. Estos tres periodos revelan una evolución en el aprovechamiento filmico del capital simbólico de Martí a lo largo del tiempo. Si durante la República el cine lo dotó de un aura religiosa y romántica, convirtiéndolo en héroe y mártir de estampa, los realizadores del ICAIC, aunque mantuvieron su imagen como Apóstol sacrificado, apostaron abiertamente por la manipulación política. Bajo el control total del Estado, en los años 60 y 70, el cine cubano subrayó una y otra vez una de las ideas más recurrentes en el imaginario político revolucionario: las ideas políticas de Martí anunciaban la de Fidel, quien, a su vez encarnaba las de Martí. Las representaciones más recientes, en cambio, nos ofrecen un retrato que aspira a desacralizar (y por lo tanto humanizar) su figura.

Palabras clave: José Martí, cine cubano, Revolución, hagiografía, propaganda.

Abstract

This article explores film representations of José Martí in three periods of Cuban history: the Republic, Fidel Castro's Revolution, and the post-Soviet era. These three periods witnessed an evolution in the cinematic use and exploitation of Martí's symbolic capital. While the Republic endowed Martí with a religious and romantic aura, which turned him into a sacred hero, ICAIC filmmakers systematically resorted to Martí to manufacture a version of the past that would justify the new revolutionary order. Under State control, Cuban cinema in the 1960s and 1970s underscored one of the more recurrent ideas in the political imagery of the Revolution: Martí prefigures and announces Castro, who, in turn, incarnates Martí. The most recent representations, however, aim at demystifying and, therefore, humanizing, the Cuban hero's image.

Keywords: José Martí, Cuban cinema, Revolution, hagiography, propaganda.

Si bien la presencia de José Martí ha marcado la cultura y la política cubanas del siglo XX, podría sorprender a algunos que no haya sido objeto de más representaciones en un medio como el cine, tan dado a las reconstrucciones históricas y a la consolidación de los imaginarios nacionales. En gran medida, esto se explicaría por el carácter “polémico” e “intocable” de su figura, que a mediados del siglo pasado era ya metáfora y sinécdoque de la nación cubana y elemento legitimador de actitudes ideológicas dispares. Los espacios oscuros de su vida (especialmente de su infancia y adolescencia) y la ambivalencia política de su obra (sistemáticamente usada por la clase política del país) parecen, además, difícilmente compatibles con la concreción del cine, un medio (especialmente en su modalidad del *biopic*) que tiende a dar una interpretación particular de la vida y el pensamiento de personajes históricos. No es que el cine (como la ficción novelesca) no tenga interés para la recreación de las áreas oscuras del registro histórico. (De hecho, esto tiende a ser un acicate más que una dificultad). El problema en el caso de Martí está en que se trata de un personaje al que se le ha atribuido una dimensión sobrehumana (mesiánica y cuasi religiosa), lo que ha resultado un desafío para cualquier intento de aproximación cinematográfica; un riesgo, además, que pocos parecieron dispuestos a asumir dentro de un marco político crecientemente enrarecido tras el triunfo de la Revolución en 1959.

La inmensa mayoría de los intentos de acercarse a su figura han resultado en visiones hagiográficas donde predomina el Apóstol intachable sobre el hombre de carne y hueso. Incluso en pleno proceso de institucionalización del castrismo siguió explotándose esa dimensión hagiográfica de Martí (dentro, claro está, de una religiosidad secular). Lo que para algunos pudiera resultar paradójico, encuentra su explicación en el proceso de asimilación e identificación entre José Martí y Fidel Castro como alfa y omega de la Revolución y, por extensión, de la nación cubana. Sólo en su representación cinematográfica más reciente, ya en pleno despegue de las culturas posnacionales, podemos encontrar un intento de humanizar al personaje. En este ensayo me propongo ofrecer una visión panorámica de los diversos intentos de aproximaciones cinemáticas a la vida y la obra de Martí, que sólo pueden ser entendidos cabalmente dentro del contexto sociopolítico y cultural en el que surgieron.

El periodo republicano: historia y melodrama

Los primeros intentos de acercamiento a la vida y la obra de Martí se produjeron en el periodo republicano y reflejan la tradición romántica decimonónica. Sin embargo, su aparición es tardía. A pesar de que los temas relacionados con la historia de las guerras de independencia se encontraban entre los favoritos de los primeros cineastas cubanos, hay que esperar a 1943 para encontrar la primera película de temática martiana. *La que murió de amor: la niña de Guatemala o Martí en Guatemala*, dirigida por Jean Angelo, fue el primer intento (y el primer fiasco de llevar a Martí al cine). Su exhibición fue inicialmente prohibida por las mismas autoridades habaneras que paradójicamente la habían financiado.¹ Al parecer les pareció irrespetuosa la mera sugerencia de los amoríos de un ser moralmente irreprochable. Nueve años después, en

¹ Se presenta a la Alcaldía de La Habana una moción en que varios concejales piden aprobar una subvención de \$3.000 para terminar la película *La que se murió de amor*, dirigida por Jean Angelo y producida por éste y Aníbal Graupera. Alegan que es una película con tema histórico, que honra a José Martí, el héroe nacional, autor del poema ‘La niña de Guatemala’ en que se basa el argumento” (María Eugenia Douglas, *La tienda negra: El cine en Cuba (1897-1990)*, La Habana: Cinemateca de Cuba, 1997, p. 91). En mayo de 1945 se autorizó finalmente su estreno. Véase también Alfonso J. García Osuna, *The Cuban Filmography, 1897 through 2001*, Jefferson, McFarland, 2003, pp. 28-28.

vísperas del centenario martiano, el propio Angelo retoma otro poema de Martí como fuente de inspiración para una película (*Los zapaticos de rosa*, 1952), producida por el Ministerio de Información. En 1953 se realizan dos cortometrajes homenajeando al patriota cubano: *Martí, mentor de juventudes*, de Juan Díaz Quesada para Diquesa Film y *Siguiendo la ruta de Martí*, de Enrique Crucet. Nada ha quedado de estas películas, salvo aisladas referencias en las hemerotecas y las cronologías del cine cubano.²

Cabría preguntarse por qué un medio como el cine, que tanto en Cuba como en EE.UU. surgió simultáneamente al conflicto hispano-cubano-norteamericano e hizo de él uno de los motivos favoritos de representación, no trató antes la figura de Martí. La razón para esta tardía aparición del personaje histórico en la gran pantalla habría que buscarla en el lento y problemático proceso de mitificación de que fue objeto, tal y como ha explicado Carlos A. Montaner. El héroe muere en 1895 a los 42 años. En el momento de su muerte era pues un hombre relativamente joven que había vivido toda su vida adulta fuera de Cuba. Era por tanto poco conocido y leído en la isla. Su obra vio la luz, además, en el exilio en publicaciones de escasa difusión. No fue un mambí durante la Guerra de los Diez Años y en 1899, después de concluida la guerra todavía no se percibía a Martí como la figura fundamental de la nación cubana que llegaría a ser.³ Sin embargo, su muerte prematura lo puso a salvo de los vaivenes políticos y del deficiente proceso de descolonización en la isla. Esto actuaría como catalizador de su futura proyección mediática, de su hiperbólica mistificación y de su conversión final en emblema no solo del nacionalismo cubano, sino de Cuba misma como nación.

A pesar de que el proyecto político martiano se enmarcaba dentro de lo que se ha venido en llamar un patriotismo constitucional, siguiendo el modelo ilustrado de las repúblicas modernas, la figura de Martí fue progresivamente apropiada por un nacionalismo providencialista y exaltado que concedía mayor importancia a la épica militar que a las conquistas democráticas. Respondiendo a lo que Montaner ha interpretado como un mecanismo compensatorio, a medida que se degradaba la República, “se revitalizaban los lazos tribales en un *crescendo* nacionalista”.⁴ La figura de Martí se fue así engrandeciendo con cada fracaso político del país. Tanto su controvertida recreación en el cine a comienzos de la década de 1950 como la exagerada polémica que desató, recogían ese espíritu romántico y emotivo que a menudo rayaba el histrionismo. Pero para poder entender tanto los orígenes de esta producción como la pésima acogida que tuvo en la sociedad habanera de la época es necesario revisar el marco en el que surgió este primer gran proyecto de llevar a Martí a la gran pantalla.

Tras numerosos problemas económicos, en los 50 la industria cinematográfica cubana había tenido que rendirse finalmente ante la competencia de los Estados Unidos, Argentina y México. Los estudios cinematográficos más importantes (los Estudios Biltmore, hoy conocidos como Cubanacán) pasaron a manos mexicanas durante esa década y la práctica totalidad de las películas tuvieron que ser coproducidas con México. En ellas la ocasional denuncia social y la referencia histórica pasajera alternaban con altas dosis de sentimentalismo y tremendismo, aspirando a explotar el tirón comercial del melodrama.

Las precarias condiciones de la cinematografía cubana a comienzos de los 50 explicarían la elección de un equipo extranjero para el rodaje de una película sobre Martí financiada por la comisión organizadora de los actos conmemorativos del

² Douglas, *op. cit.*, p. 135.

³ Carlos Alberto Montaner, “La segunda muerte de José Martí”, en *Obras escogidas. Cuba: la batalla de las ideas*, Miami: Firms Press, 2008, p. 240.

⁴ *ibid.*, p. 244.

centenario de su nacimiento. La Comisión aprobó un presupuesto de \$250.000 para la filmación de la cinta bajo la dirección del realizador mexicano Emilio (el Indio) Fernández, con la fotografía de su colaborador habitual, Gabriel Figueroa, profesionales ambos de gran prestigio en aquellos momentos. Pero la necesidad de incorporar \$60.000 en concepto de anticipo para la red distribuidora mexicana Peli-Mex S.A. acabó por convertirla, de hecho, en una co-producción cubano-mexicana.

En realidad, el proyecto de una película biográfica sobre Martí venía elaborándose desde la etapa presidencial de Carlos Prío Socarrás. El escritor Mauricio Magdaleno (guionista principal de Emilio Fernández), era un reconocido novelista que en 1940 había publicado una biografía novelada de Martí en la que subrayaba su dimensión continental y prestaba una especial atención a su relación con los círculos intelectuales y políticos mexicanos. El propio Emilio Fernández había dedicado una de sus películas (el melodrama *Un día de vida*) “a Cuba y a Martí” en 1950.

Al producirse el golpe de Estado de 1952, el proyecto de filmar una película sobre Martí se convirtió en un asunto controvertido. Como había hecho ya en los años 30, y como hicieron antes y después muchos otros políticos cubanos, Batista utilizó a Martí como fuente de legitimación simbólica. Cinco meses después del golpe firmó un Decreto Ley por el que se regulaba la creación de una comisión organizadora de los actos conmemorativos del Centenario de Martí, entre cuyos proyectos figuraba el mencionado filme biográfico. Como Presidente, Batista se reservó el derecho de nombrar los miembros de la Comisión, que intentó dar a la celebración una dimensión no sólo nacional sino también continental.⁵

El prestigio internacional de Emilio Fernández y su equipo, las conexiones del cine cubano con la industria cinematográfica mexicana, las excelentes relaciones entre los dos países y la estrecha amistad que unía a Magdaleno con Batista, contribuyeron a que los mexicanos tuvieran una presencia dominante en el proyecto. El propio Magdaleno, tras jactarse de su relación con el dictador, relató así su versión de los acontecimientos: “Se iba a celebrar el Centenario de Martí y Batista me dijo: ‘¿Qué te parecería que con Emilio Fernández hicieras otra película?’. De esa manera resultó *La rosa blanca*, muy mala, malísima. Emilio no entendió a Martí, el elemento épico de la cinta, entonces se metió a Iñigo de Martino y acabo peor”.⁶ Las palabras de Magdaleno son, desde luego, injustas. Si algo le sobra a *La rosa blanca* es precisamente “elemento épico”, hasta el punto de que la trama naufraga a menudo en medio de discursos altisonantes y lo que se echa en falta es, sin embargo, un mayor desarrollo de la psicología del personaje que consiga emocionar al espectador (finalidad última de todo melodrama). En cualquier caso, la película no es mejor ni peor que la mayor parte de los filmes de exaltación nacionalista producidos por la industria mexicana o argentina durante aquellos años. De hecho, el aspecto más deficiente del filme es, sin duda, el guión, del que paradójicamente era responsable último el propio Magdaleno.

La rosa blanca se rodó en doce semanas, primero en México y luego en Cuba. Las primeras secuencias se filmaron en los Estudios Churubusco de la capital mexicana el 2 de noviembre de 1953. Durante todo el mes de diciembre y la primera semana de enero de 1954 se rodó en los Estudios Nacionales de Jaimanitas, en La Habana. Mientras el rodaje en México transcurrió sin incidentes, la filmación en Cuba estuvo desde el principio envuelta en una larga y encendida polémica. No había sentado nada bien entre muchos intelectuales y profesionales cubanos que la primera película sobre

⁵ Ottmar Ette, *José Martí. Poeta, apóstol, revolucionario: una historia de su recepción*, trad. Luis Carlos Henao de Brigard, México D.F., UNAM, 1995, p. 137.

⁶ Juan Antonio García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2000, p. 296.

Martí hubiera sido realizada por un equipo en su mayor parte extranjero, máxime teniendo en cuenta que casi toda la financiación había corrido a cargo del erario público cubano. Tampoco gustó el hecho de que el proyecto naciera como parte de las polémicas celebraciones del Centenario de Martí, que Batista aprovechó para legitimar su acceso al poder. El caso es que la disputa se desató inmediatamente entre los detractores, que le achacaban una supuesta falta de rigor histórico, y aquellos que confiaban en que la cinta ayudaría a consolidar el interés por la figura de Martí en la isla y en el resto de Hispanoamérica.⁷

Ante las tensiones suscitadas ya durante el rodaje, Emilio Fernández, que aspiraba a hacer una película épica memorable, se sintió primero confundido y luego profundamente herido en su amor propio. Aunque inició con entusiasmo el proyecto en México, en La Habana el filme fue perdiendo equilibrio a medida que se desataba la polémica. La tensión llegó hasta el punto de que la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos de La Habana (ARTYC) salió en defensa del derecho creador de Fernández y su equipo y pidió una tregua hasta que el filme no estuviese terminado y pudiese ser juzgado objetivamente tras su estreno. Instituciones relacionadas con el cine, como la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y el Centro Católico de Orientación Cinematográfica, visitaron el rodaje como gesto de cortesía y en señal de desagravio a Fernández y Figueroa.⁸

Cuarenta y cuatro actores cubanos y medio centenar de técnicos, también nacionales, intervinieron en el rodaje de la película. Las locaciones cubanas donde se rodó fueron los terrenos del campamento militar de Managua, el pueblo de Nazareno, el Morro, la Cabaña, la Bahía de la Habana, la Plaza de la Catedral, rincones de La Habana Vieja, el Motor Club del Vedado y la Playa de Jibacoa.

La partitura musical de *La rosa blanca* fue compuesta por el maestro Antonio Díaz Conde, discípulo de Rafael de Falla, que seleccionó como temas de su composición las melodías de “La bayamesa” de Céspedes y Fornaris, la antigua clave “Martí no debió de morir” y “La bella cubana” de José White, además de las dianas mambisas y de Agramonte y otras tonadas de fin de siglo. Le asesoró en su labor el maestro cubano Odilio Urfé, director del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.

El propio subtítulo de la película (“Momentos de la vida de José Martí”) sugiere inmediatamente al espectador que lo que va a presenciar no es una biografía exhaustiva de Martí, sino fragmentos de su vida, y la palabrada uno de ellos desarrollará un “momento” en la vida política y sentimental del héroe: 1) la juventud rebelde de Martí, 2) su destierro en España, 3) su reencuentro familiar en México, 4) su estancia en Guatemala, 5) su paso por EE.UU., y 6) su regreso a Cuba hasta su muerte en Dos Ríos. Para evitar las suspicacias y las críticas de los biógrafos, el *press kit* que se distribuyó en su estreno subraya aún más si cabe este aspecto inevitablemente parcial y ficcionalizado del filme: “Esta película no pretende ser una biografía completa de José Martí. Es una dramatización de aspectos de su vida, en que la fantasía artística, haciendo uso de licencias que siempre se han considerado legítimas, se ha apartado a veces, en el detalle,

⁷ De hecho, la controversia en torno al filme es algo que, por diversos motivos, ha llegado hasta nuestros días. Un reciente ensayo de Lázaro Díaz Fariñas, profesor de la Universidad de la Habana, llega a calificar *La rosa blanca* como “uno de los despojos más grandes hechos por la obra filmica a la Historia de Cuba” (“*La Rosa Blanca*, Momentos en la vida de José Martí. El dilema de la presentación de personajes históricos en la obra filmica”, 27 de noviembre de 2010. En <http://www.fec.uh.cu/downloads/Noticias/la%20rosa%20blanca.pdf>) (fecha de consulta: 18 de noviembre de 2016).

⁸ Walfredo Piñera, “Le cinéma parlant pré-revolutionnaire”, Paulo Antonio Paranagua [ed.], *Le cinema cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 48.

del relato histórico para dar mayor fuerza y relieve a lo sustantivo de aquella extraordinaria personalidad”.⁹



Figura 1. Cartel anunciador de *La rosa blanca* (1954). Cinemateca Cubana.

Las palabras que pronuncia una voz en off al comienzo establecen el ambiente en el que se forma el nacionalismo del protagonista, pero subrayando lo que fue el “gran drama de Martí: ser hijo de español y española, rebelarse contra aquello que era carne y sangre (...) Cuba dedica estos momentos de evocación a todos los pueblos de América, pero también a España, en cuya noble sangre fue concebida la gloria de José Martí”. Como en la mayor parte de las cintas hispanoamericanas sobre los próceres de la Independencia de aquellos años, en *La rosa blanca* se suceden las acotaciones de este tipo para acallar posibles suspicacias españolas.

La acción arranca en 1869, poco después del comienzo de las Guerras de Independencia. Tres jóvenes, José Martí, Fermín Valdés Domínguez y Carlos de Castro, discípulos de Rafael María Mendive, están presentes en los trágicos sucesos del Teatro Villanueva, donde las tropas españolas reprimen violentamente la explosión patriótica del público durante la representación de la obra “El Perro Huevero”. Como resultado del escándalo el joven Martí recibe la reprimenda de su padre, un modesto funcionario español fiel a la Corona. En una acalorada discusión el joven manifiesta que por mucho que le desgarré el corazón oponerse a la voluntad paterna, necesita seguir su destino. Este tipo de intercambios retóricos se habrá de repetir a lo largo de todo el filme haciendo tambalear a menudo la narrativa que acaba ahogada por una sucesión interminable de discursos patrióticos impostados.

Juzgado por un texto que denuncia la opresión española es condenado a seis años de trabajos forzados en las canteras de San Lázaro. Meses después es deportado a España. Allí se gradúa de abogado y comprendiendo que Cuba nunca alcanzará la independencia ni aún con la implantación del régimen republicano en España, se traslada a México, donde prosigue sus actividades políticas.

En México, Martí escribe en la revista *Universal* y con su amigo Manuel Mercado alterna con lo más granado de la intelectualidad de la época: Ramírez, Altamirano, Prieto, Justo Sierra, Peza... en las tertulias literarias de Rosario de la Peña. En un baile en casa de Zayas Bazán conoce a su hija Carmen, de la que se enamora. Ya

⁹ Press kit de la película conservado en la Cinemateca de Cuba (La Habana), sin signatura.

comprometido, Martí viaja a Guatemala invitado por el gobierno, a dar clases en la Universidad. Allí renuncia a un amor imposible con María García Granados—La Niña de Guatemala—y regresa a México donde contrae matrimonio.

Tras una breve estancia en Cuba, Martí es de nuevo deportado e inicia en Nueva York con la Junta revolucionaria la gran campaña de unificación que culminará en la Guerra de Independencia. Por la patria renuncia a la tranquilidad de su hogar y a la familia. No le detiene el fracaso de la Guerra Chiquita. Incansablemente, Martí recorre ciudades y pueblos pronunciando discursos a fin de disponer los ánimos a favor de la causa de Cuba libre. Habla a los tabaqueros, a los obreros marítimos, a ciudadanos de todas las razas y condiciones. Sus palabras enardecen de entusiasmo y suscitan espontáneas contribuciones. El esfuerzo es agotador y viejas heridas vuelven a producir dolores físicos a los cuales se unen otros dolores morales producidos por la incompreensión.

Por fin, en Cuba estalla la revolución. Martí comprende que ha llegado la hora de ir personalmente a la manigua. Ya nada lo detendrá en su afán de libertad. Luego de unificar esfuerzos y haber firmado el Manifiesto de Montecristi, desembarca en Playitas y con Máximo Gómez y otros patriotas marcha hacia la Mejorama, donde se celebra la histórica entrevista. Martí, Maceo y Máximo Gómez, coordinan el plan de acción. Martí saluda a las tropas y luego se dividen en grupos.

En el campamento de la Bija escribe sus últimas cartas, incluida la conocida Carta a Manuel Mercado, donde advierte del peligro del intervencionismo norteamericano en el continente. Más tarde se concentran tropas en el campamento de Dos Ríos. Al Apóstol se le asigna un joven mambí, Ángel de la Guardia, para su custodia personal y se le obsequia un caballo blanco. Se produce el encuentro con la columna de Sandoval. Durante la lucha, no resiste el impulso que lo lleva a participar en la batalla y muere en plena manigua.

El héroe independentista es sepultado por los españoles (Figura 2), despidiendo el duelo el coronel Ximénez de Sandoval, que exalta el valor de “los hombres de hidalga condición”. Pero con la caída del Apóstol ha de caer también el poder de España, surgiendo la nación cubana libre y soberana. Sobre un plano de su rostro vemos como la bandera española es arriada del Morro y sustituida por la estrella solitaria de Cuba, mientras en la banda sonora se oye el himno nacional. Un letrero añadido a la palabra “Fin” nos informa de que se trata de “una película cubana hecha en MCMLIV”.



Figura 2. Cortejo fúnebre y homenaje del ejército español a Martí en *La rosa blanca* (1954).
Cinematoteca Cubana.

A pesar de la participación de casi medio centenar de actores y un número similar de técnicos cubanos, *La rosa blanca* responde a los parámetros característicos del melodrama histórico mexicano de los años cincuenta. Emilio Fernández había impuesto como protagonista a su actor favorito de aquella etapa, Roberto Cañedo, cuyo aspecto físico en nada respondía a los rasgos de Martí. La respetuosa actuación, impostada con el hieratismo que suelen manifestar los personajes históricos llevados al cine, no pudo superar esta dificultad. El filme resultó desigual y en su corrección profesional, pese a algunos rasgos de estilo, quedó lejos de la obra inspirada que había prometido ser. Y aunque fue en el territorio cubano una de las diez películas más taquilleras de 1954, gracias probablemente a la polémica que la rodeó, su recaudación internacional apenas amortizó la cuarta parte del capital invertido.

Las deficiencias del guión y la propaganda oficial que rodeó a la producción y estreno del filme no deberían menoscabar sus méritos; como tampoco debería hacerlo su adscripción al género del melodrama histórico.¹⁰ De todos es conocido el desprecio que una buena parte de la crítica cinematográfica mostró durante muchos años hacia el melodrama. En su contra se han esgrimido a menudo razones ideológicas (por tratarse supuestamente de un género alienante y “reaccionario”) o estéticas (por su populismo endémico y su rabiosa comercialidad).¹¹ Pero es de acuerdo con los parámetros del melodrama con los que habría que juzgar la efectividad del filme de Emilio Fernández y es ahí donde *La rosa blanca* muestra sus limitaciones reales: su dificultad en conmovernos debido al acartonamiento de un guión empeñado en monumentalizar la figura del héroe, olvidando la humanidad del personaje. En la reseña más lúcida escrita sobre la película inmediatamente después de su estreno, Guillermo Cabrera Infante (G. Caín) señalaba la dificultad (él la llegaba a calificar de imposibilidad) de llevar al cine una biografía de Martí: “¿Cómo pretender que sea el cine quien descubra a un hombre que jamás fue espectáculo? Porque Martí no fue un guerrero audaz, ni un héroe pintoresco, sino un hombre mínimo en su exterior, recogido hacia dentro, una máquina de pensar que sólo se comunicaba con el entorno para fulminar con una palabra justiciera o musitar unas frases de amor y comprensión para todo prójimo”.¹² Como acaba sentenciando el novelista cubano, “hubiera sido preferible un poco menos de rigor formal e histórico y un poco más de sentimiento”.¹³ Habría que esperar más de 50 años para que se materializara en gran medida la utopía imposible de Cabrera Infante.

El regreso del Mesías en el cine del ICAIC

En *Isla sin fin*, Rafael Rojas desarrolla en profundidad una idea apuntada también por otros críticos del nacionalismo cubano, como Julián B. Sorel, la noción de

¹⁰ Sara Vega e Ivo Sarría, “Coproducciones (1945-1960)”, Mario Naito [ed.], *Coordenadas del cine cubano II*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2001, p. 140.

¹¹ Los últimos trabajos sobre el melodrama latinoamericano nos ayudan a reconceptualizar su papel en el cine hispánico apreciando su valor más allá de las visiones estrechas y dogmáticas que dominaron amplios sectores de la crítica latinoamericana entre los años 60 y los 80. Véanse, por ejemplo: Paul Julian Smith [ed.], *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo*, Madrid: Vervuert, 2015; Silvia Oroz, *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*, México D.F., UNAM, 1999; Ana M. López, “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”, John King et al. [eds.], *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the America*, London, British Film Institute, 1994, pp. 147-163; y Rafael Hernández Rodríguez, “Melodrama and Social Comedy in the Cinema of the Golden Age”, Joanne Hershfield y David R. Maciel [eds.], *Mexico’s Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, Oxford, Scholarly Resources, 1999, pp. 101-122.

¹² G. Caín, “Martí en el cine” (1954), Guillermo Cabrera Infante [ed.], *Un oficio del siglo XX*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 55-56.

¹³ *loc. cit.*

que en los últimos dos siglos la cultura cubana se ha saturado de un imaginario redentor, violento y justiciero, que ha terminado por desplazar las representaciones liberales, cívicas y democráticas de la nación.¹⁴ El metarrelato dominante de la identidad nacional quedó reducido, ya en la primera década del castrismo, al mito de la Revolución como comienzo y fin de la historia cubana, una historia que tendría su origen en las guerras de independencia del siglo XIX y que culminaría en la institucionalización del castrismo durante la década de 1970. Este metarrelato habría de adoptar toda la parafernalia mitológica de cualquier doctrina religiosa con: su visión totalizante y su momento de revelación; su añorada génesis y prometido apocalipsis; su visión profética preservada en textos canónicos; su genio fundador y la promesa del regreso de un Mesías redentor; su dogma y sus herejías; así como todo un arsenal de imágenes emblemáticas, banderas, metáforas, aniversarios, efemérides y escenarios dramáticos.

Como advierte George Steiner en *Nostalgia for the Absolute*, todos estos rasgos revelan la insatisfacción de una cultura que, aunque secular, gravita hacia las formas religiosas del mundo político.¹⁵ No parece casual que fuera precisamente un sacerdote (Félix Varela) el primer gran ideólogo del nacionalismo cubano y el primero en postular la inexorabilidad de una revolución que llegaría a materializar el destino glorioso al que Cuba estaba abocada. La combinación de un nacionalismo mesiánico con un marxismo providencialista fue determinante en la configuración del metadiscurso de la Revolución. El dogma religioso fue traducido al léxico histórico y el cine tuvo un papel fundamental en la diseminación y consolidación de esta nueva hermenéutica nacional.

El objetivo de la llamada campaña de los “Cien años de lucha” consistía en legitimar el régimen surgido de la Revolución de 1959 como la culminación de un siglo de luchas revolucionarias. Como señala Jeannine Verdès-Leroux: “Fidel Castro veut convaincre les Cubains qu’ils sont un peuple particulièrement héroïque (*Patria o Muerte*): en 1968, livres et articles ont été multipliés sous le titre *Cent ans de lutte*, comme si le peuple cubain n’avait fait que mener, depuis l’appel de Yara, du 10 octobre 1968, une lutte gigantesque à laquelle ses vertus le prédestinaient”.¹⁶ La mayor parte de la producción de cineastas, escritores, historiadores y otros “trabajadores de la cultura” se volcaron en la celebración de este aniversario. Pero fue el discurso pronunciado por Fidel Castro el 10 de octubre de 1968 en la Demajagua, el que estableció las claves para entender un nuevo concepto de la historia nacional: “¿Qué significa para nuestro pueblo el 10 de octubre de 1868? ¿Qué significa para los revolucionarios de nuestro país esta gloriosa fecha? Significa sencillamente el comienzo de cien años de lucha, el comienzo de la revolución en Cuba, porque en Cuba solo ha habido una Revolución: la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868 y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes”.¹⁷ (Castro Ruz 1976: 61). De acuerdo con esta visión teleológica de la historia, las guerras de independencia contra España fueron así parte de un proceso en el que se enmarcan todos los acontecimientos políticos de la Cuba moderna y que tiene su particular “fin de los tiempos” en la revolución castrista.

El filme que mejor captura esta apropiación del pasado valiéndose de la figura de José Martí dentro de la campaña de los “100 años de lucha” (1968-1971) es, sin duda, *Páginas del diario de José Martí* (1971), de José Massip. Se trata de un producto

¹⁴ Rafael Rojas, *Isla sin fin*, Miami, Ediciones Universal, 1998, pp. 73-104; Julián B. Sorel, *Nacionalismo y revolución en Cuba, 1823-1998*, Madrid, Fundación liberal José Martí, 1998, pp. 71-85.

¹⁵ George Steiner, *Nostalgia for the Absolute*, Toronto, House of Anansi Press, 1997, p. 2.

¹⁶ Jeannine Verdès-Leroux, *La Lune et le caudillo: le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*, Paris, Gallimard, 1989, p. 35.

¹⁷ Fidel Castro Ruz, “En la velada conmemorativa de los Cien Años de Lucha”, *Discursos*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, tomo I, 1976, pp. 60-61.

tan inclasificable como controvertido. A mitad de camino entre el documental y el cine de ficción, la película de José Massip es, en gran medida, la traslación cinematográfica del mencionado discurso de Fidel, algunos de cuyos fragmentos más significativos (como el pasaje citado) reaparecen en el filme. Curiosamente no hay ni rastro del Comandante en los créditos, como dando a entender que todos los diálogos de la película provienen de la obra martiana.

Estructuralmente *Páginas* consta principalmente de dos modos discursivos: 1) un componente documental organizado en torno a citas célebres de Martí y Fidel, que son leídas por diferentes voces superpuestas a imágenes documentales (tanto del siglo XIX como de XX); y 2) un elemento narrativo en el que se entretujan varios relatos procedentes del “Diario de Campaña de José Martí”. El elemento documental (entremezclado con una gran variedad de formas expresivas) domina los primeros 11 minutos. A partir de ese momento se sigue cronológicamente el diario, que narra desde el desembarco de Martí en Cuba hasta su muerte en Dos Ríos, el 19 de mayo de 1895. El filme se cierra en la Cuba revolucionaria con el testimonio del nieto de uno de los soldados que acabó con la vida de Martí y que es miembro de una brigada de jóvenes artistas de vanguardia.



Figura 3. Alegoría de Cuba en *Páginas del diario de José Martí* (1971), de José Massip. Cinemateca Cubana.

Solo se conservan dos reseñas de la película: una muy elogiosa de Enrique Pineda Barnet y otra de Alejo Carpentier que no puede ser más entusiasta.¹⁸ Sin embargo, es sabido que *Páginas* tuvo una pésima acogida “oficial”, hasta el punto de ser primero mutilada y después “archivada”. Un posible explicación de la censura que convirtió la obra de Massip en un film maldito habría que buscarla en el contexto histórico de su producción: el comienzo del llamado Quinquenio Gris”. La “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” (1971) abominaba de los vanguardismos formales y apostaba por un realismo popular y didáctico, “contrario a las

¹⁸ Más recientemente Fernando Pérez se ha referido al filme de Massip en términos igualmente elogiosos: “Me doy cuenta de que fue una película muy audaz para su época, una película de vanguardia. Vista hoy, sigue siendo polémica, su audacia me atrajo muchísimo. Me hubiera gustado tener esa audacia estética que tuvo Massip. Es una película que hay que visitar y valorar” (Carlos Velazco [ed.], *José Martí: el ojo del canario*, Fernando Pérez, La Habana, Ediciones ICAIC, 2011, p. 104).

tendencias de élite”.¹⁹ Filmes como el de Massip fueron considerados como elitistas por su experimentalismo, y de dudoso gusto, por permitirse libertades en el tratamiento de una figura tan intocable como la de Martí.

Habría de ser Santiago Álvarez el autor de dos de los ejemplos más patentes de lo que podríamos llamar la “mitologización” de la historia en el cine cubano, en sintonía con las resoluciones del Congreso. En *El primer delegado* (1975) y *Mi hermano Fidel* (1977) el pasado decimonónico y el presente revolucionario se confunden de forma obstinada. El objetivo, como venía siendo habitual desde el triunfo de la Revolución, consiste en presentar a Martí como padre fundador de la nación cubana, pero ante todo, como padre también de la revolución socialista, e identificar el pensamiento martiano con la práctica del socialismo de Estado y más concretamente con su materialización en la Cuba de Castro. No es éste el lugar indicado para reabrir una discusión sobre la compleja relación de Martí con el socialismo. Lo que sí es importante señalar es que algo que resulta sumamente complejo es presentado por Santiago Álvarez con la simplicidad (la “claridad feliz” de la que hablaba Roland Barthes) de los mitos del origen.²⁰ En estos dos documentales de Álvarez no hay lugar para la dialéctica ni la contradicción. Por el contrario, ambos aspiran a naturalizar la historia de Cuba mediante citas sacadas de contexto, documentos históricos y fechas que le confieren un barniz de historicidad a documentales en los que la historia deviene sistemáticamente mito, cuando no historieta o simple hagiografía.

El Primer delegado es un documental de 25 minutos dedicado al Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. El filme subraya la *actualidad* política e ideológica de Martí a través de su papel en la fundación del Partido Revolucionario Cubano, su labor unificadora de los combatientes de la Guerra de los Diez Años, así como su vocación antiimperialista. No es de extrañar pues que, a pesar de su pésima factura, fuera seleccionado por la crítica cubana como una de las mejores producciones de 1975 o que recibiera todo tipo de elogios en las páginas de *Granma*.²¹ El título, como todo el documental, juega con la ambivalencia semántica propia del cine histórico de la época, un cine en el que pasado y presente se superponen de forma abrumadora. Alude a simple vista al primer delegado del Partido Revolucionario Cubano, es decir, a Martí, pero también a Fidel como primer delegado y secretario general del Partido Comunista de Cuba, al que se presenta como heredero y reencarnación de aquél. Subraya además el recurrente tema de los mitos de una Revolución que se planteó desde el inicio como una ruptura total con el pasado, pero que paradójicamente buscó en el pasado su principal fuente de legitimación: nos remite al primer delegado del primer congreso del primer partido revolucionario cubano con la finalidad principal de conferir

¹⁹ AA.VV. “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, en *Casa de las Américas*, vol. 65-66, 1971, p. 18.

²⁰ “Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat” (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 251-52)

²¹ Véase, por ejemplo, la entrevista que le hacen para *Granma* (diciembre de 1975) Gerardo Chijona y Rebeca Chávez, “Diálogo con Santiago Álvarez sobre *El Primer Delegado*, documental que dedicó al Primer Congreso”. Allí el director explica así las motivaciones del proyecto: “Dediqué el documental *El Primer Delegado* al Primer Congreso del Partido Comunista. Para mí, como cineasta, como hombre que se expresa a través de imágenes, pero también como delegado a esta histórica reunión, lo más importante era realizar una obra que contribuyera a divulgar los *antecedentes* más significativos que han marcado la lucha revolucionaria en mi país desde la guerra de independencia. En este caso, el eje central del análisis ha sido la historia del Partido Revolucionario Cubano, fundado por José Martí, que es *la raíz histórica de nuestro Partido Comunista*” [el énfasis es mío] (Edmundo Aray, *Santiago Álvarez: Cronista del Tercer Mundo*. Caracas, Cinemateca Nacional, 1983, p. 192).

una base moral al presente de producción del documental, un momento caracterizado por la soviétización de la sociedad y las instituciones cubanas (Figura 4).

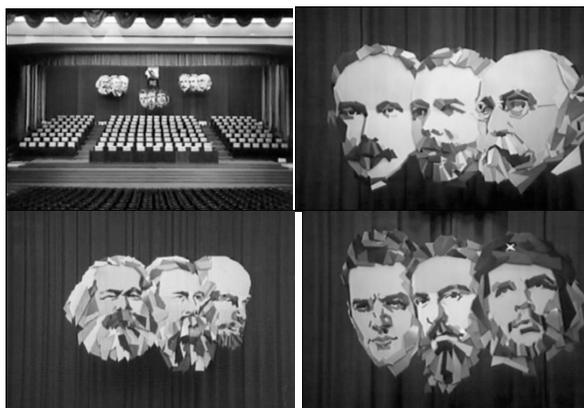


Figura 4. Desde los primeros planos, rodados en el Teatro Karl Marx, en *El Primer delegado* (1975) todo apunta a una continuidad histórica e ideológica entre el nacionalismo decimonónico, el marxismo leninismo y la Revolución de 1959. Cinemateca Cubana.

Si *El primer delegado*, con su estética marmórea y engolamiento doctrinario, no soporta el paso del tiempo, el documental *Mi hermano Fidel* (realizado dos años después), aunque políticamente aún más tendencioso, tiene al menos cierta originalidad. No tanto como para considerarlo “a film of great delight”, como hizo Michael Chanan,²² o una “admirable síntesis de testimonio y poesía”, como lo saludó Carlos Galiano desde las páginas de *Granma*.²³ Pero al menos aquí está ausente la voz en *off* que vehiculaba el mensaje doctrinario en *El Primer Delegado*, y se reduce el uso abrumador de los carteles, leyendas propagandísticas y rótulos propios de los filmes del periodo. En este breve documental de 17 minutos todo se presenta a través de la entrevista que el Comandante le hace a Salustiano Leyva, un anciano que tuvo un breve encuentro con Martí y Máximo Gómez, tras su desembarco en Playitas el 11 de abril de 1895. 82 años después de ese acontecimiento, Fidel Castro se encuentra con el anciano, testigo excepcional de aquellos hechos. El documental de Álvarez registra este nuevo encuentro de forma original. Es el Comandante quien entrevista a Salustiano y sus respuestas permiten recordar este supuesto acontecimiento “fundacional” de la nación cubana, conectándolo en última instancia con el presente de producción del filme. El interés del espectador (el leve suspense de la trama) queda garantizado por el hecho de que Salustiano, miope y sin lentes, no reconoce a Fidel hasta los instantes finales.

A lo largo del filme la fotografía se recrea en el rostro de Salustiano, en sus gestos y más mínimos detalles. El uso de primeros y primerísimos planos del anciano le da una atmósfera de intimidad al diálogo que se conduce, además, en el interior de su hogar. Fidel aparece de perfil y ocasionalmente se vuelve para sonreír mirando a cámara, aunque sólo llegará a ocupar de lleno el plano en los instantes finales. El movimiento mismo de la cámara, que a menudo se desplaza de uno a otro interlocutor mediante paneos horizontales sirve para subrayar la continuidad histórica que constituye el mensaje ideológico del film: el primer testigo de la llegada de Martí a Cuba en la

²² Michael Chanan, *BFI Dossier Number 2: Santiago Álvarez*. London, British Film Institute, 1980, p. 69.

²³ Aray, op. cit., p. 214. Más ajustada a la realidad parece la valoración de John Mraz: “the film represents the personality cult of *Fidelismo* at its worst” (“Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema”, Julianne Burton [ed.], *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990, p. 146). La inteligente crítica de Mraz es, sin embargo, la única reseña negativa del filme publicada hasta la fecha.

Guerra del 95 se encuentra ahora con su reencarnación misma en la figura del Comandante. Las preguntas que Fidel hace al anciano le animan a reconstruir los momentos de su encuentro con los héroes del 95, momentos recreados mediante la inserción de secuencias procedentes de *Páginas del diario de José Martí* (1971), el filme de Massip que había sido realizado seis años antes y que tras un extraño escándalo fue retirado de circulación.²⁴

El clímax del filme tiene lugar, por tanto, en el momento del “reconocimiento”, en la anagnórisis final que se produce cuando, a petición del Comandante, Salustiano recibe la visita de un equipo de oculistas. Mientras le están graduando la vista le preguntan, “¿Y por qué dice Ud. que es hermano de Fidel?”. La respuesta del anciano da las claves para entender no sólo el título, sino también el cargado mensaje político del filme y la intencional confusión entre sus referentes históricos y mitológicos: “Porque yo soy hermano del General Martí y Fidel hermano del General Martí también. Porque él hizo las veces de Martí. Socialista, comunista serio... ¡Y yo muero por Fidel!”. Ya con espejuelos, el anciano reconoce a su interlocutor y, para horror (o emoción) del espectador, le desea una larga vida (“al menos 300 años”).



Figura 5. El paneo horizontal de la cámara en ambos sentidos subraya la continuidad histórica y política entre Martí y Fidel, mientras que la alternancia entre enfoque y desenfoco obliga al espectador a una doble identificación con los protagonistas: un Fidel clarividente y un Salustiano que, como el espectador, sólo «verá la luz» en los instantes finales. Cinemateca Cubana.

La anagnórisis no es, sin embargo, sólo la de Salustiano, sino también la del propio espectador. Si el documental empieza como una reconstrucción de los primeros instantes de Martí tras desembarcar en Playitas, acabamos descubriendo que el protagonista real del filme no es Salustiano ni Martí, sino Fidel, o más concretamente, Fidel como alfa y omega de la historia de Cuba (Figura 5). En una entrevista, el propio Santiago Álvarez, en cuyos documentales reaparece constantemente la imagen del Líder Máximo, insiste en esta misma idea al identificar la figura del Comandante con la del pueblo cubano y la nación misma: “Fidel representa a todos los cubanos. Cuando hacemos una película sobre él, estamos haciendo una película sobre Cuba” (Aray 1983: 269).

Lejos del experimentalismo estético de sus orígenes, la producción cinematográfica de Santiago Álvarez durante los años 70 estuvo marcada por el nuevo paradigma de representación establecido en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. Documentales como *El primer delegado* y *Mi hermano Fidel* son representativos de un cine crecientemente didáctico y patológicamente propagandístico, que reescribe el siglo XIX (las Guerras de Independencia) desde la óptica política del XX (la revolución castrista). De acuerdo con esta visión teleológica y figurativa del devenir, la historia de Cuba consiste en una sucesión de revoluciones inconclusas que encuentra en el actual gobierno y en su Comandante la culminación de ese *telos*.

²⁴ Para un recuento de las peripecias del filme de Massip, véase Santiago Juan-Navarro, “De Los primeros treinta a Páginas del diario de José Martí: la mitologización de la historia en el cine de José Massip”, en *Frame*, 9, 2013, pp. 19-36.

Últimas revisiones: hacia una humanización de Martí

Ya en el siglo XXI, en un periodo de creciente globalización, la idea romántica de la nación ha terminado por desvanecerse por completo. El mito de Martí persiste, sin embargo, aunque ya diluido tras haber sido explotado hasta la saciedad en décadas anteriores. El filme de Fernando Pérez *José Martí, el ojo del canario* (2010) ofrece una “versión libre” de la infancia y adolescencia de Martí desde los 9 hasta los 17 años. Este largometraje fue el título inaugural de la serie de TV *Los libertadores*, una iniciativa de Televisión Española y la productora (también española) Wanda Films, que se enmarcaba dentro de los actos conmemorativos del bicentenario de las independencias iberoamericanas. El proyecto fue probablemente un desafío, ya que muchos intentos anteriores de llevar a Martí al cine habían terminado mal, como hemos podido comprobar. Desde los absurdos escándalos provocados por *La rosa blanca* y *Páginas del diario de José Martí* y las diestras manipulaciones de Santiago Álvarez en los 70, nadie había vuelto a tocar el tema.

Con tales antecedentes, cabría preguntarse cómo un cineasta de la sensibilidad de Fernando Pérez podía atreverse a acometer una nueva representación de Martí en el cine. Su solución no pudo ser más inteligente: evitar el Martí público, objeto de agrias polémicas, y centrarse en la subjetividad del joven Martí, del que apenas sabemos gran cosa. Tenemos muy poca información sobre la infancia y adolescencia del personaje y ya se sabe que las áreas oscuras del registro histórico son terreno abonado para la ficción novelesca y cinematográfica. Por otro lado, la reconocida profesionalidad del cineasta y su intachable trayectoria ética, hacían de Fernando Pérez el más idóneo para tal empresa. Ante todo, Pérez insistió repetidamente en que su filme no pretendía ser una biografía, sino la descripción de un “itinerario espiritual” centrado en el periodo de formación del personaje. En una entrevista declaraba que su intención era “humanizar y acortar esa distancia glacial y marmórea en la que yo no veo a Martí, para acercarlo a los jóvenes. Porque su vida se ha convertido en la hagiografía de Martí, más en una estatua que en un ser humano”. Y este objetivo lo cumple con creces *El ojo del canario*. No se trata de una obra maestra, ni es, desde luego, su mejor película, pero sí es, sin lugar a dudas, la representación más elaborada y convincente de Martí en el cine.

El título alude a la primera estrofa del poema XXV de los Versos sencillos: “Yo pienso, cuando me alegro / Como un escolar sencillo, / En el canario amarillo, / ¡Que tiene el ojo tan negro!”. Deja de lado, en cambio, la segunda (“Yo quiero, cuando me muera, / Sin patria, pero sin amo, / Tener en mi losa un ramo / De flores,--¡y una bandera!”), menos acorde quizá con el tono contenido que respira el filme a lo largo de sus dos horas de duración. Por supuesto, Pérez no esconde el fervor patriótico del joven Martí (de hecho, la segunda mitad de la película no deja de subrayarlo), pero lo hace intentando evitar en lo posible los histrionismos a los que nos tenían acostumbrados los melodramas mexicanos o el cine histórico del ICAIC. En esta cinta dominan, en cambio, los silencios y las miradas dentro de una narrativa con un *tempo* inusualmente pausado para un *biopic*. De hecho, es ese tono íntimo y poético el mayor acierto del filme y lo que más lo distancia de otras recreaciones martianas.

La estructura de la película se organiza en cuatro partes, de acuerdo con un orden cronológico: “Abejas”, “Arias”, “Cumpleaños” y “Rejas”. Las dos primeras cubren la infancia de Martí con Damián Rodríguez en el papel protagonista, mientras que las dos últimas exploran su adolescencia a través del joven actor Daniel Romero.

“Abejas” está dedicada a la experiencia de Martí en la ciudad y luego en el campo, estableciendo la psicología del protagonista y su conflictiva relación con el medio. En esta primera parte se describe, por un lado, el carácter melancólico del personaje (su tendencia al ensimismamiento y la ensoñación); y, por otro, la fuerza de sus convicciones morales (su defensa de la dignidad frente a cualquier acto de humillación). Las dos primeras escenas subrayan estos motivos, que se irán haciendo recurrentes a lo largo de la película: el Martí niño se niega a delatar a sus compañeros de estudio, que han robado un examen y su padre, Don Mariano, se enfrenta a las autoridades por defender a un anciano vejado públicamente por una aristócrata. En esta sección inicial se desarrolla la estrecha relación de Martí con su familia, especialmente con su madre y sus hermanas, así como con Fermín Valdés; también los temores del Martí niño y su iniciación sexual (en una escena que provocó el escándalo del público más conservador). La primera parte culmina con el enfrentamiento de Don Mariano con un grupo de terratenientes por el tráfico de esclavos que se venía practicando impunemente en la Cuba de aquel tiempo. La imagen de desamparo de un niño negro envuelto por las abejas y que Martí encuentra escondido en la maleza pone punto final a esta sección y le da sentido a su título. (El espectador pronto irá comprobando que el título de cada apartado se corresponde con las imágenes de su desenlace). Pero el aspecto más logrado de este primer segmento, el que alcanza mayores vuelos poéticos, radica en la descripción del descubrimiento de la naturaleza. Aquí el director consigue comunicar visualmente la visión panteísta del mundo que se desprende de la obra martiana, subrayando el poder de observación del Martí niño y su hipersensibilidad.



Figura 6. La mirada del héroe adolescente en *José Martí, el ojo del canario* (2010).
Cinemateca Cubana.

“Arias” relata los primeros encuentros de Martí con las artes y la política nacional. En la secuencia inicial, Martí traduce a Lord Byron en la biblioteca de Rafael María de Mendive y hacia el final empieza a frecuentar el teatro, donde queda fascinado por la ópera. Al mismo tiempo se siente atraído también por la política, un sentimiento que va arraigando como resultado del ambiente tumultuoso que se respira en las calles de La Habana. El capítulo introduce a Don Salustiano, un español dueño de una taberna en la que un Martí adolescente empieza a trabajar como contable y donde se maquinan conspiraciones contra el poder colonial. Este personaje es quizá uno de los menos convincentes del filme. Responde al típico “héroe positivo” español que reaparece invariablemente en todas las coproducciones hispano-cubanas que tratan las guerras de

independencia.²⁵ Como en la parte anterior, los momentos más logrados no son los de carácter político, sino poético: aquellos en los que Pérez materializa cinematográficamente el espíritu de la obra y la sensibilidad de Martí. Me refiero aquí a su descubrimiento de la ópera y a las secuencias finales: el contraste elaborado mediante un montaje en paralelo de su contemplación arrobada de Adelina Patti ensayando unas arias en el teatro y el regreso al hogar familiar, donde su hermana Pilar acaba de morir. La escena final, cuando, camino del cementerio, Martí contempla a una misteriosa mujer acunando a una niña descalza a orillas del mar, nos remite a una de sus obras más populares: “Los zapaticos de Rosa”.

En “Cumpleaños” asistimos a los comienzos de la actividad política y poética de Martí. Se presenta aquí ya a un Martí más maduro, plenamente involucrado en la actividad insurreccional a través de los artículos que publica en *La Patria Libre*. Sus enfrentamientos con las autoridades lo llevan a rebelarse también contra la figura del padre, Don Mariano, terminando por irse a vivir a la casa de Mendive. La parte central del segmento la constituye el famoso incidente en el Teatro Villanueva, donde la representación de “El Perro Huevero...” desencadena un altercado entre voluntarios españoles e independentistas cubanos. Como resultado, Martí se refugia en la casa de Mendive y su madre va a buscarlo para que la acompañe de vuelta al hogar. En el camino son testigos de varios asesinatos y se produce un violento enfrentamiento con los voluntarios que quieren obligarlos a gritar “¡Viva España con honra!” Al llegar, su padre lo recibe violentamente reprochándole haber abandonado a su familia. Un orgulloso Martí se niega a pedirle disculpas de rodillas y poco después lo vemos en la imprenta preparando una nueva edición de *Patria Libre*. Tras una breve estancia en casa de Mendive regresa con los suyos, que lo habían estado esperando para celebrar su 16 cumpleaños. Con la implicación en la esfera política y el recurso al dato histórico más que a la fabulación ficcional-cinematográfica, en esta tercera parte la figura de Martí empieza a perder frescura y roza por momentos el acartonamiento del que Pérez aspira a escapar. Algunos de los diálogos, como la exaltada (y un tanto anacrónica) defensa de la democracia que Martí y Fermín Valdés hacen en la Escuela de Mendive suenan a “más de lo mismo”, como ocurre también con la representación del enfrentamiento callejero con los voluntarios. Y es de nuevo el refinado elemento visual, al margen de la soflama política, lo que permite que el filme alcance sus momentos más felices. No parece casualidad que, de todas las imágenes de la película, Pérez confiese que sus dos favoritas sean la de Martí frente al mar (el adolescente frente a una ola gigante), inspirada en el paisajismo romántico de Caspar David Friedrich, y la última de la película, con Martí solo, en su celda.

“Rejas” pone punto final al filme con el episodio de su enfrentamiento con las autoridades coloniales y su condena a trabajos forzados. Esta es la parte más documentada históricamente y una de las más popularizadas por las diferentes recreaciones literarias y filmicas de la figura de Martí. Es también la más épica y, por tanto, la más alejada de la sensibilidad de Fernando Pérez. El modelo estético aquí parece estar en la primera *Lucía* de Humberto Solás, que según el propio Pérez fue su referente en la ambientación de la Cuba del siglo XIX, pero que, dado su histrionismo visual e interpretativo, parece bastante alejada del estilo contenido de Pérez. Aunque uno de los aspectos más elogiados de *El ojo del canario* sea el trabajo de Broselianda Hernández, como Doña Leonor, la madre de Martí, no podemos dejar de pensar en Raquel Revuelta interpretando la Lucía I de Solás, una interpretación que, si bien en su

²⁵ Santiago Juan-Navarro, “Las Guerras de Independencia en las cinematografías de Cuba y España: una visión transatlántica”, en *Circunloquios: Revista de investigaciones culturales*, vol. 1, pp. 15-31.

momento maravilló a cineastas, críticos y espectadores, hoy día nos parece trasnochada, excesivamente melodramática, un tanto pretenciosa y, de nuevo, muy lejos del universo intimista de Fernando Pérez. El broche de oro no lo pone, sin embargo, ninguna andanada política ni arrebató melodramático alguno. La imagen final presenta a un Martí solo, “mirando al espectador desde el dolor, pero también desde su firmeza”, en palabras del director, mientras los créditos van deslizándose junto a su rostro y apenas se escucha su respiración.

José Martí: el ojo del canario nos ofrece un retrato imaginado pero creíble del personaje histórico. Se trata del primer filme que se atreve a humanizar algunos aspectos de la figura de Martí. Esto no quiere decir que lo consiga plenamente. Revelar el mundo interior del Martí niño y adolescente no hace sino magnificar su personalidad ante el espectador contemporáneo, cada vez más cansado de las visiones hagiográficas de la historia. No basta con mostrar a un niño que se orina en la cama o un adolescente que descubre la sexualidad para “bajar a Martí de su pedestal”. En realidad, la base histórica de la película sigue siendo la trasnochada biografía de Jorge Mañach (*Martí, el Apóstol*, 1933) a la que Pérez añade elementos de su propia experiencia familiar. Ningún aspecto del pensamiento político del joven Martí es cuestionado ni por asomo, sino que sigue en lo fundamental las grandes metanarrativas del nacionalismo cubano. Esquiva tanto la polémica que no acaba de presentar una visión alternativa del personaje. Pero dadas las condiciones de co-producción (al fin y al cabo se trata del episodio inaugural de una serie sobre los próceres de las independencias iberoamericanas), consigue más de lo que se podría haber esperado. Revela aspectos “posibles” de la infancia y adolescencia de Martí y lo hace mediante una austera pero brillante puesta en escena.

Conclusión

Los tres momentos estudiados en la representación cinematográfica de Martí revelan una evolución en el aprovechamiento del capital simbólico de su figura a lo largo de la historia. Si en el periodo republicano el cine lo dotaba ya de un aura religiosa que convertía al personaje en héroe y mártir de estampa, la influencia del melodrama, en boga durante los años 40 y 50, le imprimía, además, un marcado sentimentalismo. En *La rosa blanca* la dimensión política del personaje no iba más allá del patriotismo más elemental y quedaba desvirtuada por una trama de corte romántico. Esto, unido a la presencia dominante de los técnicos y actores mexicanos, desencadenó un rechazo generalizado (y exagerado) entre la mayor parte de los críticos y espectadores cubanos.

Si bien siguió manteniendo esa imagen de Apóstol sacrificado, el cine del ICAIC invertiría esta dinámica, apostando abiertamente por la manipulación política de Martí. Durante varias décadas, especialmente en los 60 y 70, el cine cubano, ya bajo el control total del Estado, subrayó una y otra vez una de las ideas más recurrentes en el imaginario político revolucionario: la obra política de Martí anuncia la de Fidel, quien, a su vez encarna la de Martí. También se desprende del cine histórico de esos años un diseño providencial que identificaba sistemáticamente el pueblo, la nación, el Estado, el Partido único y su Líder Máximo. Esta visión mística y maniquea del pasado y la realidad nacionales fue una constante en las estrategias de legitimación del castrismo. No deja de ser paradójico que el cine en aquel periodo aspirara a ser materialista y dialéctico, cuando su fábrica misma se ajusta a una concepción mesiánica de la historia; una visión que responde al ámbito del mito y la escatología, más que al de la historia propiamente dicha.

Una nueva sensibilidad puede apreciarse en la última de las grandes producciones sobre el tema. A la hora de evaluar *Martí, el ojo del canario*, habría que situar el filme en un punto medio entre la sublimación acrítica de que fue objeto en la isla (el ICAIC, por ejemplo, le dedicó todo un volumen colectivo) y algunas descalificaciones exageradas que se han hecho desde el exilio (el vitriólico y desproporcionado ataque de Carlos Ripoll en una monografía sobre la película en la que apenas se habla de la película en sí).²⁶ En cualquiera de los casos, se trata, sin lugar a dudas, de la recreación cinematográfica de Martí más próxima a la sensibilidad contemporánea; también de la menos manipuladora, lo que es realmente notable en una filmografía como la cubana que ha recurrido constantemente a la imagen martiana como legitimadora del discurso hegemónico. También es, desde luego, la más lograda estéticamente. Y esto hay que atribuirlo sin lugar a dudas a la gran sensibilidad y buen hacer de su realizador, Fernando Pérez.

Ya entrado el siglo XXI, algunos críticos del nacionalismo cubano plantean la necesidad de superar el mito martiano. En varios de sus ensayos Antonio José Ponte se enfrenta con la figura emblemática de Martí y cuestiona el lugar preminente que, como instrumento del poder, ocupa dentro del proyecto nacional republicano y revolucionario: “¿Queda todavía algún Martí aprovechable para las políticas cubanas? ¿No han agotado su potencialidad el actual régimen cubano y los exilios? Me pregunto si en adelante no habrá que echar a un lado esa manía de entender a José Martí como autoridad irrecusable. Me pregunto si no habrá que prescindir, entre otros autoritarismos, del autoritarismo de Martí” (2008).²⁷ Como Rafael Rojas, Enrico Mario Santí y otros intelectuales cubanos,²⁸ Ponte ve en la crítica a Martí un paso necesario para la configuración de un imaginario polisémico que permita repensar la nación cubana en términos plurales.

SANTIAGO JUAN-NAVARRO es catedrático de Estudios Hispánicos en la Universidad Internacional de Florida (Miami, EE.UU.). Doctor en Teoría Literaria por la Universidad de Valencia y en Literatura Comparada por la Universidad de Columbia (Nueva York), es autor, entre otros libros, de *Archival Reflections: Postmodern Fiction in the Americas* (2000) y *A Twice-Told Tale: Reiventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film* (2001). Ha coordinado varios volúmenes colectivos, tales como *Joan of Castile: History and Myth of the Mad Queen* (2007) y *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)* (2011). En la actualidad prepara una monografía sobre la representación de las Guerras de Independencia en las cinematografías de Cuba, España y EE.UU.

e-mail: navarros@fu.edu

²⁶ Carlos Ripoll, *Cuba. Una película sobre José Martí*. Coral Gables: Editorial Dos Ríos, 2010.

²⁷ José Antonio Ponte, “José Martí: historia de una bofetada”. *Muevo Mundo Mundos Nuevos*, 28 de abril de 2998, En: <https://nuevomundo.revues.org/30622> (fecha de consulta: 18 de noviembre de 2016).

²⁸ Rojas, op. cit.; Enrico Mario Santí, “José Martí and the Cuban Revolution”, en *Cuban Studies*, vol. 16, 1986, pp. 139-50.