

LUCES Y SOMBRAS DE LA IMAGEN DE JOSÉ MARTÍ EN EL CINE CUBANO

Eduardo Lolo

La relación entre el cine y la historia de Cuba data prácticamente desde los albores del nuevo arte. Dos semanas después de haberse efectuado la primera función cinematográfica en el país (la cual tuvo lugar en un pequeño teatro situado en el Paseo del Prado de La Habana el 24 de enero de 1897), se filmaría lo que se considera la primera película hecha en Cuba: *Simulacro de incendio*, un breve documental donde se mostraba a bomberos habaneros en una práctica de entrenamiento. Ambos hechos están relacionados entre sí por haber sido el trabajo de una misma persona: el francés Gabriel Veyre, quien introdujo en la Isla el Cinématographe Lumière –como representante para América Latina de la compañía productora del artefacto– y, además, hizo la mencionada cinta¹.

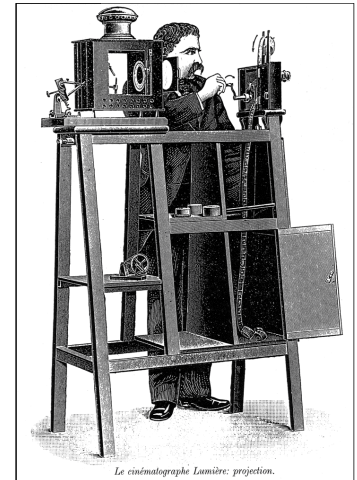
Visitantes estadounidenses filmarían ese mismo año escenas del horror de la reconcentración de Weyler², en breves documentales que



**Grabado de la Batalla
Naval de Santiago.**

se darían a conocer poco después durante los preparativos de la invasión norteamericana a Cuba³. Imágenes filmadas en Tampa (donde se agruparon y desde donde partieron las fuerzas invasoras) y en territorio cubano durante las acciones bélicas, fueron presentadas en las recién estrenadas salas de cine de los EE.UU., donde los espectadores se sentían testigos de los hechos gracias a la magia de la fotografía en movimiento.⁴

Incluso, lo que pudiera ser uno de los primeros ejemplos documentado de efectos especiales en el cine está ligado a la historia cubana. Cierta corresponsal norteamericano que estaba en Santiago de Cuba cuando la destrucción de la escuadra española por parte de la flota estadounidense, al solicitársele unas imágenes del duelo naval que no pudo filmar, no tuvo reparos en ‘inventarlas’. Ya de regreso en Nueva York, y mediante el uso de maquetas, las aguas de una tina o estanque, y mucho humo, filmó un breve ‘testimonio’ cinematográfico de la connotada derrota de



¹ Ver Alfonso J. García Osuna, *The Cuban Filmography 1897 through 2001*, Jefferson, NC: McFarland, 2003. Págs. 9-10

² Se conoce como tal en la Historia de Cuba el desplazamiento forzado en 1896 de la población rural hacia centros de concentración que fuera decretado por el general español Valeriano Weyler (1838-1930) para privar a los insurgentes independentistas del apoyo del campesinado. Se estima que cientos de miles de civiles murieron de hambre o enfermedades provocadas por la desnutrición. Como dato curioso es de señalar que el desplazamiento forzado de campesinos y dichas enfermedades reaparecerían en Cuba casi un siglo después durante la “Limpia del Escambray” y el “Período Especial”, respectivamente, hitos históricos del gobierno de Fidel Castro, hijo de uno de los soldados de Weyler.

³ Ejemplos: *The Christian Herald's Relief Station, Havana* (1898) y *Cuban Reconcentrados* (1898)

⁴ Ejemplos: *Cuban Ambush* (1898), dirigida por William “Daddy” Paley y *Cuban Patriots*, del mismo año.

la obsoleta escuadra hispana⁵. Dato interesante éste de que un ejemplo prístino de una modalidad técnica aceptada y desarrollada como arte con el tiempo haya tenido como génesis un timo relacionado con la historia de Cuba.

Sin embargo, el primer largometraje cubano de tema histórico no tuvo como argumento nada concerniente a Martí o las contiendas anticolonialistas. Obra del pionero del cine criollo Enrique Díaz Quesada (1882-1923) y producido por Pablo Santos y Jesús Artigas (empresarios españoles arraigados en Cuba que se harían luego muy famosos) tuvo por título *Manuel García, Rey de los campos de Cuba* (1913). El film narraba la historia del conocido bandolero cubano del siglo XIX, ya encumbrado por la leyenda folklórica tipo Robin Hood que él mismo había propiciado. Fue tal el éxito de la película que años más tarde (ya con sonido) se volvería a filmar, aunque esta nueva versión sería prohibida por las autoridades⁶.



El mismo equipo produciría luego filmes históricos ya relacionados con la Guerra de Independencia tales como *El capitán mambí o Libertadores y guerrilleros* (1914), *Un mensaje al General Calixto García* (1916) –que supongo basado en la famosa pieza *A Message to García* (1899) de Elbert Hubbard⁷– y, más adelante, un ambicioso proyecto por el cual sus productores serían galardonados por el Ayuntamiento de La Habana: *El rescate del brigadier Sanguily* (1916). Díaz Quesada moriría durante la filmación de otra gran producción histórica que quedó inconclusa: *El Titán de Bronce*, sobre Antonio Maceo, también bajo la producción de Santos y Artigas.

De todo lo anterior se desprende que el cine cubano de tema histórico, en su confección enmarcada en las primeras décadas del siglo XX, no toma en cuenta para nada la vida y obra de José Martí. Dicha ausencia, sin embargo, no es única del arte cinematográfico en especial ni la considero parte de un escamoteo u omisión malintencionada. Antes bien creo que fue el resultado directo del poco conocimiento que tenía en ese entonces el pueblo cubano del quehacer martiano (tanto histórico como intelectual), desarrollado casi en su totalidad fuera de Cuba. Los héroes más conocidos y celebrados en los primeros dos decenios republicanos eran los que habían peleado en las dos guerras –pues ya eran famosos desde décadas atrás– y habían sobrevivido o muerto en combate en la segunda, como ejemplifican los casos de Máximo Gómez y Antonio Maceo, respectivamente. Martí no se incorporó a los mambises en la primera conflagración, vivió casi toda su vida desterrado, y murió en su primera batalla, a poco de desembarcar en Cuba. De ahí que en vida fuera más conocido en el extranjero y entre los políticos colonialistas españoles, que entre los cubanos de la Isla, la mayoría de los cuales vino a enterarse de su existencia sólo luego de su caída y como consecuencia de la algarabía triunfalista con que el Gobierno Español dio a conocer su muerte. Como consecuencia de ello, el nombre de José Martí no era más que una referencia –si bien heroica, distante– para la mayoría de los cubanos de inicios de la República: un (muy) ilustre (casi) desconocido.

Ese sitio secundario en el panteón nacional en que entonces se encontraba Martí, se refleja en todas las ramas de la cultura cubana de la época. El mismo Díaz Quesada filmó la inauguración de la estatua a Maceo erigida por el gobierno en La Habana en 1916. Sin embargo, nada

⁵ *The Naval Battle of Santiago de Cuba* (1898), de dos minutos de duración.

⁶ Ver: Alfonso García Osuna, Ob. Cit., pág.28.

⁷ Resulta llamativo que en los EE.UU. se filmó el mismo año otra versión cinematográfica del ensayo de Hubbard, dirigida por Richard Ridsely. Cuál se hizo primero y si los creadores de una tuvieron conocimiento de la otra, es tema para una interesante investigación. George Marshall dirigiría una nueva adaptación en 1936, ya con sonido.

hizo unos años antes cuando por subscripción popular (impulsada, fundamentalmente, por intelectuales y repatriados) se inauguró la de Martí estando presentes Tomás Estrada Palma y Máximo Gómez. Los pormenores de la selección de un monumento a Martí para ocupar el espacio que tenía el de la reina española Isabel II en el Parque Central de La Habana ilustran lo plan-



Estatua de José Martí en el Parque Central de La Habana.

teado: cuando se hizo una encuesta entre notables para seleccionar el personaje sustituto, Martí obtuvo solamente 16 votos de los 105 emitidos por las personas indagadas. Si con tan pobre resultado logró el primer lugar, se debió a la destacada fragmentación del voto como consecuencia del amplio número de proposiciones sometidas, y a que entre los encuestados había varios de sus amigos personales tales como Fermín Valdés Domínguez, Juan Gualberto Gómez, y Miguel F. Viondi, a quienes se sumaron los pocos escritores y poetas del grupo en solidaridad con el colega heroicamente caído. En una encuesta de mayor alcance, Martí obtuvo sólo 4 votos más que el segundo lugar.⁸

Gonzalo de Quesada y Aróstegui, quien tuvo a su cargo la primera edición de lo que se llamaría equivocadamente “Obras Completas” de Martí (cuyos tomos iniciales se editaron fuera de Cuba), se quejaría de la fría acogida que le dieron los lectores cubanos de la época a las obras martianas. El devoto albacea literario de Martí confiesa con sorpresa adolorida en una carta a Manuel Márquez Sterling que “Y no se vende un libro. ¡A su pobre madre [se refiere a Leonor Pérez] le he regalado centenares de ejemplares y ni porque es su madre le compran la obra!”⁹

En fin, que el ‘descubrimiento’ de Martí por sus coterráneos en la Isla tomaría tiempo y se lograría sólo gracias a la dedicación y el esfuerzo continuado de algunos de sus antiguos amigos y discípulos (casi todos de regreso del exilio) y al relevo de intelectuales de generaciones posteriores tales Jorge Mañach, Félix Lizaso y Medardo Vitier, entre otros. Todos ellos, batallando mancomunadamente en un lapso de varias décadas, se impusieron como tarea histórica enmendar semejante entuerto. Luego, la propia obra de Martí se encargaría de completar la justa enmienda.

El más antiguo ejemplo de obra cinematográfica de tema martiano que he podido identificar hasta ahora data de 1943 y se titula *La que se murió de amor: la niña de Guatemala* o *Martí en Guatemala*. La cinta, dirigida por Jean Angelo, deviene en una combinación de luces y sombras en pugna, como la propia naturaleza del



María García Granados, “La Niña de Guatemala”

⁸ Véase: Emilio Roig de Leuchsenring “Qué estatua pensaron los cubanos de 1899 debía ser colocada en el Parque Central” (*Carteles*, 22 de enero de 1939) y “En 1899 sólo 16 cubanos representativos comprendían y admiraban a Martí”, (*Carteles*, 29 de enero de 1939).

⁹ *Archivo de Gonzalo de Quesada. Epistolario*. Edición de Gonzalo de Quesada Miranda. La Habana: Academia de la Historia, 1951. Pág. 306.

Séptimo Arte y como el segmento de la historia de Cuba –según certero juicio de Néstor Carbonell Cortina¹⁰– de la cual forma parte. Por el lado luminoso testifica que Martí y su obra ya eran del conocimiento público, pues de lo contrario ningún productor ni director se habría arriesgado, por lógicas razones comerciales, a financiar y crear un film basado en una poesía suya¹¹. Por el otro aparecen las sombras, cuando se constata que la cinta fue censurada por las autoridades de la época, por considerarla irrespetuosa¹². Como no he podido ver la película en cuestión, no puedo opinar sobre el asunto. Se me ocurren dos posibilidades excluyentes: que en realidad Angelo hizo una versión o interpretación irreverente del conocido poema martiano, o que las autoridades gubernamentales se excedieron en su celo por salvaguardar la honra de María García Granados y/o la del propio Martí. En todo caso conjeturo que ambos partieron de una interpretación literal del poema, desconociendo que la mayoría de los pasajes autobiográficos en las obras de los poetas modernistas reflejan una vida más soñada que vivida. Serias investigaciones posteriores han determinado que, en realidad, la niña de Guatemala no murió de amor.¹³

El propio Jean Angelo sería el director del segundo film de imagen martiana que he podido reconocer. Se titula *Los Zapaticos de Rosa* y fue rodado en 1952 bajo el patrocinio del Ministerio de Información. Según se desprende del título y los datos que he podido recopilar, se trató de una breve versión filmica de la conocida poesía homónima que Martí escribió para los niños en 1889¹⁴. En este nuevo intento martiano de Jean Angelo, a diferencia del anterior, todo parece indicar que la imagen de Martí resultante fue toda luces.

La filmación de *Los Zapaticos de Rosa* fue una de las muchas actividades culturales de todo tipo que fueron planificadas y/o apoyadas por el gobierno cubano para celebrar el primer centenario del natalicio de Martí. Por tal motivo se creó previamente una comisión ad hoc, con un amplio presupuesto a su disposición, que se impuso como meta hacer de la celebración un evento de gran magnitud. Otro de los filmes subvencionados por dicha entidad en esa época fue el documental *Siguiendo la ruta de Martí* (1953), de Enrique Crucet (1895-1979). Éste, además, pintó una serie de cuadros de Martí a su regreso a Cuba en 1895 desde su desembarco en Playitas hasta Dos Ríos, aunque el personaje principal del conjunto terminó siendo el paisaje de cada escena, como era de esperarse de un artista que se destacó más bien como paisajista. Me resulta evidente que el documental y la sucesión pictórica están relacionados en la obra de Crucet, pero no puedo discernir con certeza ninguna correspondencia causa-efecto entre la filmación y los cuadros, ya que el pintor-cineasta creó algunos lienzos antes de 1953 y otros después de



“Desembarco de José Martí en Playitas”, de Enrique Crucet.

¹⁰ Néstor Carbonell Cortina, *Luces y sombras de Cuba*. Miami: Ed. Universal, 2008.

¹¹ José Martí. “IX”, *Versos Sencillos*. (New York: Louis Weiss & Co, 1891). Págs. 27-28. También en *Obras Completas* de José Martí. (La Habana: Editorial Nacional de Cuba 1963-1973). Tomo 16, Pág. 78-79.

¹² Alfonso J. García Osuna, Ob. Cit., pág. 28-29.

¹³ Véase: Carlos Ripoll, *“La niña de Guatemala” no “murió de amor.”* Nueva York: Editorial Dos Ríos, 2003.

¹⁴ José Martí, “Los Zapaticos de Rosa.” *La Edad de Oro*. Edición Crítica de Eduardo Lolo. (Miami: Universal, 2001). Págs. 221-229.

terminada la película¹⁵. Yo he podido apreciar algunas de las pinturas de la colección, no así el documental. Pero teniendo en cuenta la dedicación de Cruet a los temas martianos y su dominio de la imagen plástica, creo podría inferirse –con muy poco margen de error– que las sombras deben haber quedado conjuradas en esta cinta. La luminiscencia del paisaje y el rastro de las huellas de Martí sobre el terreno que es historia podrían haber coadyuvado en la conjura.

No creo pueda decirse lo mismo con relación al caso más ambicioso y conocido de películas de temas martianos: *La Rosa Blanca. Momentos de la vida de José Martí* (1954), también filmada (como se da a conocer en los créditos) “bajo los auspicios de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos del Centenario de Martí”. Se trata de un largometraje de argumento biográfico en una co-producción cubano-mexicana que desató no poca polémica, incluso antes de iniciarse el rodaje. Las primeras críticas vinieron de los cineastas criollos, quienes no entendían por qué había que acudir a la industria cinematográfica mexicana para hacer dicha película cuando –según ellos– la cubana estaba en perfectas condiciones para acometer exitosamente su producción. El nombre del director seleccionado hizo acallar a muchos: Emilio “El Indio” Fernández (1904-1986), afamado realizador sin émulo aparente en los medios fílmicos cubanos. Sin embargo, la elección de un actor extranjero para hacer el papel de Martí (el mexicano Roberto Cañedo [1918-1998]) molestó a muchos, en particular por no tener éste ni el más lejano parecido físico con el personaje a interpretar. Ciertamente que fueron contratados conocidos artistas ‘del patio’ tales como Gina Cabrera y Raquel Revuelta (quienes encarnaron a Carmen Zayas-Bazán y Carmen Miyares, respectivamente), Agustín Campos, y otros; mas el hecho de que la película no fuera enteramente cubana arrojó unas sombras que ni siquiera las luces del talento de El Indio Fernández pudieron hacer retroceder. Se dice que hasta el actor norteamericano (hijo de María Mantilla) César Romero (1907-1994) había pugnado porque se le diera el papel de Martí en la cinta, aduciendo la convergencia de su historial profesional y la estrecha relación de su madre con el personaje verídico. No sé cómo se las hubiera arreglado de haberlo conseguido, pues tengo entendido que su dominio del idioma español era bastante rudimentario.

La película, a pesar de la fragmentación que anuncia el título, presenta el acabado artístico que se esperaba de su director, aunque algunas escenas son del todo ampulosas o melodramáticas. Conviviendo con esos momentos deficientes para quien esto suscribe, se destacan



otras secuencias de alto nivel artístico, como la de las canteras donde Martí estuvo preso, que parece sacada de lo mejor del cine mudo al estilo de Fritz Lang o Sergei Eisenstein. O la que preludia la muerte de Martí, en que la súbita indocilidad de su corcel desmontado sirve de símbolo y escenificación de la pugna teniendo lugar en ese momento en el alma del héroe en tránsito hacia el martirologio, en una secuencia que nada tendría que envidiarle a lo mejor de Luis Buñuel o lo que luego lograría Ingmar Bergman.

¹⁵ La serie consta de 28 cuadros y fue presentada al público en su totalidad en 1957. (Ver: Zeida Comesañas Sardiñas, *Great Masters of Cuban Art/Grandes Maestros del Arte Cubano. Ramos Collection/Colección Ramos*. Daytona Beach, FL: Museum of Arts and Sciences, 2009. Pág. 204-205).

Las escenas donde se insinúa el inicio de la relación amorosa entre Martí y Carmen Miyares, son de una delicadeza extrema: nada se dice y, sin embargo, todo queda dicho, particularmente gracias a la actuación de Raquel Revuelta. Roberto Cañedo, a pesar de cierta ampulosidad en la interpretación de algunos parlamentos, logra un desempeño sin otros defectos aparentes en todo el film, pero sin brillantez alguna. El trabajo de los otros actores del reparto fue bastante desigual: por ejemplo, quienes interpretaron a Máximo Gómez y a Antonio Maceo quedaron muy por debajo del resto del elenco; en el extremo opuesto, el veterano actor mexicano Andrés Soler se lució encarnando al general Miguel García Granados, el padre de la Niña de Guatemala. La fotografía del también mexicano Gabriel Figueroa (1904-1986) es técnicamente profesional, pero convencional en extremo, incluso para la época; más artesanal que artística mantiene, no obstante, el debido decorum que caracterizaba al cine azteca de esos tiempos.



El actor Roberto Cañedo.

La cinta termina con el rótulo “es una película cubana hecha en 1954”, con lo que supongo se quería exorcizar las críticas nacionalistas ya comentadas. Los créditos contradecían esa información: en todo momento fue una co-producción binacional, lo cual considero como algo positivo, entre otras cosas por el uso de los recursos técnicos de los Estudios Churubusco Azteca, de Ciudad México, que nada tenían que envidiarle entonces a sus homólogos de Hollywood.

Como puede inferirse de todo lo anterior, las luces no retrocedieron completamente en *La Rosa Blanca*. Además del Indio Fernández en la dirección y los célebres actores y actrices mencionados, otros conocidos artistas e intelectuales fueron parte del empeño, conjurando sombras. Por ejemplo, el conocido martianista Mauricio Magdaleno fue uno de los guionistas; Emeterio S. Santovenia y Félix Lizaso sirvieron de asesores en el campo de la historia, y la supervisión general estuvo a cargo de Francisco Ichaso. De ahí que no sorprenda que *La Rosa Blanca* quedara ese año en el quinto lugar en la preferencia del público cubano, sobrepasada solamente por 4 superproducciones hollywoodenses. El resto de las cintas en español vistas en ese entonces (mexicanas, argentinas, etc.) terminaron todas por debajo de este Martí que, aunque pasado de peso y con cierto acento extranjero, fue la gestión más amplia y ambiciosa hasta ese momento de llevar la imagen del Apóstol al cine. Pasarían más de 15 años para la filmación de otro largometraje de tema martiano. Y su resultado, como veremos más adelante, quedaría muy a la zaga del logrado por “El Indio” Fernández, aun cuando el suyo haya sido un trabajo por encargo.



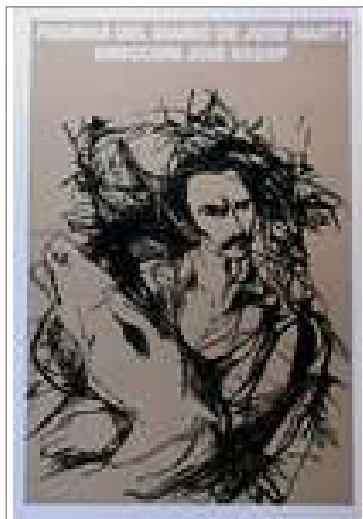
La actriz Raquel Revuelta.

Con la llegada al poder de Fidel Castro comienza lo que ya se conoce, por un ensayo seminal de igual título, como la falsificación de Martí en Cuba¹⁶. Toda la maquinaria propagandís-

¹⁶ Ver: Carlos Ripoll, *La falsificación de Martí en Cuba*. Nueva York: Unión de Cubanos en el Exilio, 1992. También en la colección de ensayos de Ripoll de título *Martí: político, estadista, conspirador y revolucionario*.

tica del régimen, con el apoyo de intelectuales cómplices tanto nacionales como extranjeros, se dieron a la tarea de asociar a Martí con el nuevo dictador. El Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (más conocido por sus siglas: ICAIC) bajo la dirección de un viejo amigo personal del tirano, no se quedaría al margen de semejante intento. Un caso típico resulta ser *Hanoi, martes 13* (1967) de Santiago Álvarez. A través de una especie de malabarismo ideológico y prestidigitación temporal, el documental utiliza unos textos martianos para denunciar los bombardeos norteamericanos a Hanoi. La música de tono heroico original de Leo Brouwer no logra disimular la marcada incoherencia temporaria entre texto e imagen, en que la trasposición de intenciones y entornos históricos hace del documental casi que una sátira de sí mismo. Nada de luz en este Hanoi; la pantalla a oscuras todo el martes 13.

Otro caso parecido es *Crónica de una infamia* (1982), de Miguel Torres. Se trata de un documental de 16 minutos que, utilizando fotos de unos marineros norteamericanos encaramados sobre la estatua de Martí en el Parque Central de La Habana y la lógica protesta resultante, según mi interpretación intenta ser mucho más que la crónica que anuncia el título. Pues es el caso que en vez de ubicar el bochornoso hecho como lo que fue: un incidente aislado, sin aparente premeditación, y en nada representativo del comportamiento de la mayoría de los marinos norteamericanos que visitaban La Habana de la época, quiere dejar la impresión subliminal de que era la norma y, para colmo, propiciada o, al menos, consentida por los EE.UU. Otro ejemplo del fallecimiento de las luces a manos de las sombras en la imagen de Martí en el cine cubano.



El siguiente largometraje de tema martiano sería mucho más activo en el proceso de falsificación de Martí en Cuba. Cierto que trataría (y lograría) no repetir el mismo error de *La Rosa Blanca*: el actor que encarna el personaje principal en *Páginas del Diario de José Martí* (1971), escrita y dirigida por José Massip, tiene un evidente parecido físico con el Apóstol. Conjeturo que se buscó esa condición sobre cualquier otra, pues se seleccionó un actor (para mí) desconocido que no aportó nada al personaje más que la destacada semejanza física señalada; es más, no dice ni una sola palabra en todo el film. Desde el punto de vista estilístico, la película es una especie de híbrido avant garde que combina lo que habría sido un documental narrado con ficción actuada, engarzados por largos silencios y danzas y música no siempre congruentes con la época que intenta recrear. La falsificación ideológica resultante va más allá de la misma propaganda oficial: a

Martí lo identifica como “autor del ataque al Cuartel Moncada”, omitiendo el calificativo “intelectual” que era el lugar común. El antiamericanismo que destila se torna hasta risible, al añadir un anuncio de Coca Cola de los años 50 del siglo XX a una escena de la esclavitud del siglo XIX, o cuando califica a España de potencia ya vencida por los mambises en 1898 antes de la llegada de los expedicionarios norteamericanos.

Ni siquiera la presencia de actores de popular trayectoria, profesionalismo y éxito en la pantalla tales como Daisy Granados y Adolfo Llauradó, lograron mantener en *Páginas del Diario de José Martí* las luces a salvo de las sombras. Una vez más la imagen de Martí producida por el ICAIC niega su misma esencia. Es posible que las ridiculeces apuntadas hayan sido el único medio de lograr que las autoridades castristas aprobaran y costearan el proyecto; mas in-

cluso de haber sido ése el caso, me parece que la supuesta altura de la intención no resulta coherente con el bajo resultado obtenido.

Sin embargo, no todo material martiano salido de las fraguas del ICAIC adolece de la denigración del fin por los medios empleados para alcanzarlo. *El alma trémula y sola* (1983), dirigida por Tulio Taggi, es un breve dibujo animado que regresa a la poesía martiana como fuente temática, con un resultado que en nada desluzca su raíz. En este caso se trata de la décima poesía de *Versos Sencillos*, cuyo primer verso da título a la cinta¹⁷. La bailarina española sale de la poesía martiana y adquiere vida nueva en los dibujos animados de Pepín y Alfredo Rodríguez. No creo que haya nada de sombras en este caso; todo luz en 7 minutos y 30 segundos que dura el film.



El más reciente largometraje de tema martiano en la cinematografía cubana se titula *José Martí, el ojo del canario* (2010), de Fernando Pérez. Este director es el mismo del documental *Suite Habana* (2003), confeccionado siguiendo las técnicas inherentes al cine ficcional, pero sin diálogos. La imagen habanera presente en dicha obra, tomada de la vida cotidiana de un grupo de personas de edades disímiles, fue interpretada por algunos –mediante una ‘doble lectura’ del film– como una nada velada crítica al sistema imperante. Pero me fue imposible determinar si dicha doble lectura respondía a una doble escritura previa realmente contestataria, o a un espejismo histórico (posiblemente vía realización de deseo), como el que ven quienes todavía quieren interpretar ciertos pasajes oscuros en algunas canciones de Silvio Rodríguez como muestras de rebeldía anticastrista a pesar de todas sus fundadas aclaraciones (y actitudes) en contrario.

En esta nueva entrega de Fernando Pérez no me parece tener duda alguna, aunque no por ello considero que deje de ser una combinación más de luces y sombras. La película, que deriva su título de unos versos martianos que se refieren a su etapa de escolar¹⁸, está dividida en cuatro secciones e intenta cubrir lo más importante de la vida de Martí entre los 9 y los 17 años de edad. Según declaró el propio Fernando Pérez en una entrevista¹⁹, su intención fue describir un “itinerario espiritual” en vez de una biografía. Sin embargo, tal parece que su concepción del término “espiritual” dista mucho de la del resto de los mortales: un Martí masturbándose, por ejemplo, no creo que tenga nada que ver con el espíritu de Martí ni con el de nadie. El propio realizador en la entrevista citada no oculta el



¹⁷ Poesía “X” de *Versos Sencillos* (New York: Louis Weiss & Co., 1891.) Pág. 29-31. También en *Obras Completas* de José Martí. (La Habana: Editorial Nacional de Cuba 1963-1973). Tomo 16, Pág. 80-82.

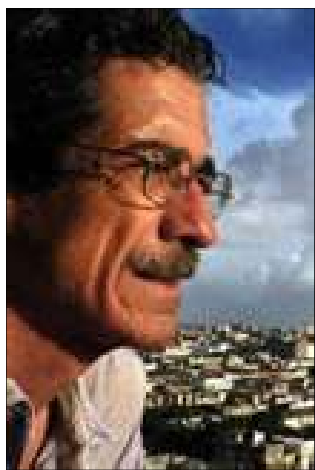
¹⁸ Idem. Poesía “XXV”, Pág. 49. También en *Obras Completas* de José Martí. (La Habana: Editorial Nacional de Cuba 1963-1973). Tomo 16, Pág. 100.

¹⁹ Marianela González. “Entrevista con Fernando Pérez. Me quedé con el Martí que siente en su pecho el mundo.” *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*. La Habana, Año VIII, Núm. 467. 17 al 23 de abril de 2010. (Publicación en la Internet)

disgusto de algunos espectadores cubanos en la Isla. Dice al respecto: “Aparece un Martí... que descubre la sexualidad y se masturba. Hay personas que rechazan esa propuesta. Hay quienes se han preguntado qué necesidad hay de mostrarlo así”. Yo estoy entre quienes se hacen la misma pregunta.

Conviviendo con ese lado (para mí) oscuro, hay escenas que prácticamente ‘actualizan’ al joven Martí, derramando luz sobre las circunstancias que caracterizan la vida de la juventud cubana de hoy. Ello se evidencia, entre otras cosas, en la inclusión en el guión de vocablos y frases del todo anacrónicos para la época colonial, como cuando Martí y sus discípulos discuten el significado de la palabra “democracia” o se habla de “disidentes” y “libertad de expresión”, términos de uso común por los jóvenes cubanos rebeldes de la Cuba contemporánea pero inexistentes en el contexto decimonónico del argumento de la cinta. Las turbas del Cuerpo de Voluntarios gritando “¡Las calles de La Habana son nuestras!” son una fiel imagen de las igualmente turbas de las Brigadas de Acción Rápida que en la actualidad vociferan “¡La calle es de Fidel!” mientras se deshumanizan en el acoso y las agresiones físicas y verbales a los opositores al castrismo, aunque sean damas blandiendo gladiolos. Ejemplos como los anteriores abundan, por lo cual en esta obra la Cuba de Martí termina siendo un eco histórico inverso de la Cuba actual.

Alejandro Ríos, aunque en su crónica del film no hace la más mínima mención al controversial onanismo señalado, esgrime características como las apuntadas en el párrafo anterior para calificar la película como un ejemplo más de la “ambigüedad cultivada por los directores valiosos y valientes del otrora cine de los países socialistas, abundantes en metáforas y dobles lecturas.”²⁰ La ambigüedad en el arte tiene, como Janus, dos rostros: el del miedo que impide al creador expresar lo que se supone debería dada su condición de intelectual, y el del valor que lo impele a hacerlo –aunque sea bajo la protección del escudo (no siempre eficaz) de la argucia o la demagogia–, arrostrando los peligros más que potenciales de un medio hostil. Es prerrogativa de cada cual, a la hora de formular juicio sobre las a/des/venturas de este Janus de la ambigüedad artística, mirar hacia uno u otro de sus diferentes semblantes.



Fernando Pérez

La negritud del ojo del canario que tanto llamara la atención del niño Pepe puede simbolizar profundidad, temor, desconcierto, curiosidad, luto y muchas cosas más que no logro entrever. Queda a los críticos y al público cinéfilo descender pupila adentro iluminados de martianismo en busca de la interpretación que le ha dado Fernando Pérez en esta película de tan fina factura. Quien quita que esta vez Janus tenga una tercera faz desconocida.

Ese posible rostro terciario emboscado en el futuro puede reafirmar lo positivo señalado sobre este film o, por el contrario, sorprendernos con una mueca de disgusto. Porque es el caso que sus indiscutibles anacronismos y transposiciones históricas que hoy aplaudimos al identificarlos como exitosos subterfugios para criticar el totalitarismo burlando la censura castrista, bien que podrían calificarse como defectos en una obra martiana una vez superada esta lóbrega etapa de la historia de Cuba y cicatrizadas sus heridas; que es

²⁰ Alejandro Ríos, “El ojo del canario”. *El Nuevo Herald*. Sábado 11 de diciembre de 2010.

decir, cerradas las puertas del templo²¹. Pero soy optimista: quizás la alta calidad artística de esta cinta le sirva de excusa o atenuante cuando Martí vaya ‘de regreso’ al siglo XIX. En algunas monedas romanas Janus aparece con cuatro caras. Confío en que esa faz postrera sonría de aprobación por este retrato de un Martí no del todo fiel a su tiempo, pero sí a como pudo haber sido extrapolado (y necesitábamos fuera) siglo y medio después.

El último film de tema martiano que he podido localizar no presenta ninguna imagen de Martí, sino su ausencia. Se trata de un breve documental titulado *Guardados en un cristal* (2010), de Mauricio Abad. La cinta toda está compuesta por una serie de cortas entrevistas a personas no identificadas –y aparentemente seleccionadas al azar, mientras se desplazaban a pie por una calle de La Habana– a quienes se les pregunta si recuerdan alguna poesía de José Martí. Para ayudar a los sorprendidos transeúntes, se les da el título de una de las más famosas composiciones martianas: “Los Zapaticos de Rosa” (1889)²², de cuya última cuarteta toma Abad el título de su documental. Dicha poesía posiblemente fuera la obra poética más conocida por los cubanos de la era republicana: los niños la aprendían de memoria (algunos, incluso, antes de dominar del todo la magia de la lectura) y la recitaban en la escuela y en reuniones familiares. Es más: todos los declamadores adultos, tanto aficionados como profesionales, la tenían en sus repertorios, pues era favorita del público de todas las edades. Sorprende entonces que en el año 2010 casi nadie pueda recordar ni siquiera una estrofa de “Los Zapaticos de Rosa”; es más, algunos de los entrevistados hasta desconocen el tema o responden con un mohín de fastidio. Pero lo más trágico es que muchos de los encuestados confunden la rica lírica martiana con unos versos anónimos de muy pobre hechura por la simple razón de ambos contener la palabra “zapaticos”.

Pero no todo huele a olvido en *Guardados en un cristal*: al final una joven logra recordar varias estrofas del poema, y uno de los interpelados que sí se acordaba del tema pasa de los versos de Martí perdidos en la memoria a los suyos propios, improvisando al momento una nueva versión de la poesía olvidada y rememorada a la vez. Los espectadores presencian entonces la recreación parcial de la obra martiana en lo que los críticos han dado en llamar re-escritura, muy popular entre los literatos modernistas como Martí –quien, por tal motivo, conjeturo habría aprobado la ‘reinvención’ de su poesía por parte del vate filmado. Gracias a la joven excepcional y a la rápida reacción del espontáneo poeta callejero, considero que de alguna forma el espíritu de los versos martianos sigue vivo, aunque sea a través del tenaz esfuerzo de una muchacha que pasa y de la anónima improvisación de un sorprendido transeúnte, quienes logran mantenerlo, con sus inesperados talentos, guardado en un cristal de fragua inquebrantable: el del recuerdo de su pueblo.

De todo lo anterior se desprende que la imagen de Martí en el cine cubano, desde los años 40 del siglo XX hasta la fecha, en general aparece iluminada y ensombrecida a la vez; concierto



Dibujo del artista francés Adrien Marie que Martí utilizó para ilustrar “Los Zapaticos de Rosa”

²¹ Las puertas del templo de Janus en Roma se mantenían abiertas en tiempos de guerra para que el dios pudiera salir libremente a ayudar a los romanos en sus batallas y se mantenían cerradas en tiempos de paz.

²² José Martí, *La Edad de Oro*. Edición citada. Págs. 221-229.

de luces y sombras que como un reflejo de las condiciones mismas de toda sala de proyección cinematográfica y las características de la época, pugnan sobre el rostro histórico de un hombre que dedicó su vida toda a combatir las sombras y alcanzó su muerte, como había deseado, en la luz “de cara al sol”. 11

Estoy seguro que cineastas cubanos de futuras generaciones acudirán a la “mina sin acabamiento” que, según Gabriela Mistral, es la obra martiana, para buscar la fuente de donde emerjan nuevas y mejores imágenes de José Martí en el cine. Hasta que todos los intentos anteriores no queden más que como tráileres o avances de la película martiana definitiva, en la cual finalmente las luces habrán de derrotar por siempre a todas las sombras.

New York, otoño de 2010.

Publicado originalmente en *Revista Hispano Cubana* No. 39 (Madrid, 2011) pp.210.