laFuga

¿Cómo filmar la historia de Cuba?

Entre el cine de la revolución y la revolución del cine

Por Ignacio Del Valle Dávila

Tags | **Cine histórico | Cine latinoamericano | Historia | Historiografía | Cuba**

Ignacio del Valle Dávila es profesor de la graduación en Cine y Audiovisual de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA) y de la posgraduación en Multimedios de la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP). Posee un doctorado en cine (beca Conicyt) (2012) y una maestría en artes escénicas, (2008), ambos por la Universidad de Toulouse 2. Ha realizado un posdoctorado en multimedios en la Universidad de Campinas (UNICAMP) (beca PNPD-CAPES) (2015) y un posdoctorado en historia en la Universidad de São Paulo (USP) (beca FAPESP) (2013-2015). Es licenciado en Información Social de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2006). Investiga los cines latinoamericanos de los años 1960-1970 y las relaciones entre cine, historia y memoria. Es autor de los libros Cámaras en trance (Cuarto Propio, 2014 - Fondo de Fomento al Libro y la Lectura) y Le Nouveau cinéma latino-américain (Presses Universitaires de Rennes, 2015) y de más de treinta textos académicos publicados en revistas, libros y anales de Argentina, Brasil, Chile, México, Francia, Canadá y España. Asimismo, ha presentado ponencias en congresos internacionales de siete países. Es miembro del comité editorial de la revista académica Cinémas d'Amérique latine (Toulouse) y del comité científico de las revistas académicas brasileñas Significação: Revista de Cultura Audiovisual y RELEA: Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados. Entre 2009 y 2012 fue uno de los curadores de cortometrajes del Festival Cinelatino de Toulouse y miembro del Comité de Administración de ese festival. Entre 2010 y 2011 fue profesor a tiempo parcial del Centro Universitario Jean-François Champollion (Albi).

Narrativas fundacionales y filmes patrimoniales cubanos

A partir de 1968, con motivo del centenario de la primera guerra de independencia de Cuba, la llamada Guerra de los diez años (1868 – 1878), el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) se embarcó en la producción de un ciclo de cine histórico sobre el proceso de emancipación de ese país conocido como "Los cien años de lucha". Las guerras de independencia fueron el tema de tres de los cinco largometrajes cubanos estrenados en 1968 y 1969: *La odisea del general José,* Jorge Fraga, 1968, *Lucía*, Humberto Solás, 1968 y *La primera carga al machete,* Manuel Octavio Gómez, 1969. A ellos se añadió dos años después *Páginas del diario de José Martí*, José Massip, 1971. Esta producción se vio incrementada también con algunos documentales. A pesar de que la ley de fundación del ICAIC, del año 1959, ya establecía que la historia cubana sería uno de los principales temas del cine de la isla, nunca antes el pasado cubano despertó tanto interés como en ese corto periodo de tiempo. [1]

En estas páginas propongo un análisis de los dos largometrajes menos conocidos del ciclo de 'Los cien años de lucha': *La odisea del general José,* de Jorge Fraga y *Páginas del diario de José Martí,* de José Massip. Me guían dos objetivos: en primer lugar, analizar las diferentes propuestas estéticas a través de las cuales se canalizó el mandato de representación de la historia oficial. En segundo lugar, estudiar estos filmes a la vez como síntomas y agentes de los debates culturales de su tiempo. El interés que me mueve a la hora de seleccionar ambas películas se funda en la idea de Carlo Ginzburg de que el estudio de "fragmentos menores", que generalmente pasarían desapercibidos, serían obliterados o simplemente ignorados por los investigadores, puede "plantear implícitamente una serie de indagaciones" sobre la cultura de su época, constituyéndose en un microcosmos que ayuda a entender su tiempo (Ginzburg, 2006, pp.10-20). [2]

La forma en la que los filmes sobre 'Los cien años de lucha' abordan ese proceso varía significativamente. Coinciden ficciones de reconstrucción histórica centradas en la semblanza de grandes personajes o de 'hitos' establecidos por la historia oficial; filmes con una matriz melodramática y personajes ficticios ambientados en uno o varios contextos históricos cubanos; y

otros que entremezclan la ficción y el documental mediante hibridaciones que incluyen la escenificación ficcional, el uso de material de archivo y las técnicas del cine directo. [3] Sin embargo, todos ellos coinciden en una preocupación explícita por construir una gran narrativa que alegoriza los orígenes de la nación. Por ello, es posible considerarlos dentro de lo que Ismail Xavier ha llamado las "alegorías históricas":

> Junto con determinadas condiciones económicas e institucionales, la nación es producida por la narración y otras formas de representación, en operaciones que implican una fusión particular del proceso histórico y de versiones míticas de experiencias pasadas. Estamos todos familiarizados con la movilización típica de narrativas alegóricas en las que las vidas de determinados individuos son presentadas como figuraciones del momento fundador o del destino de un grupo, o en las que la recapitulación del pasado es tomada como una discusión disfrazada de dilemas presentes (2005, p. 341, traducción propia).

Para Xavier, ese tipo de filmes constituyen "narrativas fundacionales", es decir, un relato no necesariamente –o exclusivamente– histórico de la génesis de una nación, considerada en cuanto colectividad. Su trabajo se inspira, por un lado, en la idea de nación como comunidad imaginada de Benedict Anderson (1993) y, por otro, en la noción de "ficción fundacional", con la que Doris Sommer (2004) categoriza las novelas fundacionales latinoamericanas del siglo XIX. A diferencia de Sommer, el autor brasileño antepone la noción de narrativa a la de ficción; una forma de hacer hincapié en la idea de relato y, asimismo, de incluir en él a creaciones no necesariamente ficcionales (Xavier, 2012).

Esa noción, que como se verá es plenamente aplicable al caso de los filmes cubanos aquí estudiados, puede complementarse con la de "ficciones patrimoniales" (Beylot & Moine, 2009), a pesar de que ambas no designen exactamente lo mismo. Pierre Beylot y Raphaëlle Moine acuñan este último concepto para analizar un corpus de obras audiovisuales francesas –filmes, telefilmes, series– de finales del siglo XX y comienzos del XXI. [4] Todas ellas tienen en común aludir a un "patrimonio" cultural nacional y dentro de la cual tiene cabida una enorme variedad genérica, como adaptaciones de novelas célebres de la literatura vernácula, filmes sobre procesos y personajes históricos canónicos, producciones sobre figuras ficticias emblemáticas, etc. Para los autores la noción de ficción patrimonial pone de relieve la capacidad de esas obras de construir una tradición y reforzar una memoria y una herencia colectivas, que contribuye a unificar y solidificar los lazos comunitarios en torno a una identidad compartida (Beylot & Moine, 2009). [5] Con todo, hay que tener en cuenta que ese tipo de producciones audiovisuales no solo reelaboran y transmiten un acervo cultural común, sino que constituyen ellas mismas parte de ese patrimonio inmaterial (Paveau, 2009). En ese sentido, la noción de patrimonio tal como se concibe aquí es eminentemente dinámica y supone recrear, adaptar, reinterpretar e inventar la tradición, tal como es entendida por Eric Hobsbawm (2002).

Por último, al igual que en el caso de las narrativas fundacionales y las ficciones fundacionales, aquí también sería probablemente más pertinente utilizar la noción de narrativa en lugar de ficción. En primer lugar, porque parece bastante evidente que todas estas obras albergan la idea de elaborar una gran narrativa sobre lo nacional o, al menos, de formar parte de ella. En segundo lugar, porque nada de lo dicho hasta aquí parece justificar que se pueda excluir al documental de ese corpus de producciones patrimoniales.

Como he dejado entrever en un comienzo, las narrativas fundacionales no equivalen exactamente a lo que ha sido definido como narrativas patrimoniales aunque, a menudo, ambos términos puedan superponerse. Dar cuenta de la génesis de la nación es el objetivo de las primeras, pero no necesariamente el de las segundas. En ese sentido, el segundo concepto es más amplio y, a la vez, destaca la idea de la transmisión, el rescate y la defensa de un acervo cultural común a la comunidad nacional.

Lo que ambas comparten es la centralidad que le atribuyen a esa comunidad imaginada. El público es llamado a participar de la proyección en tanto comunidad nacional, la relación que se establece entre el público, así como entre el público y el film pretende materializar, actualizar, esa comunidad imaginada, como si cada sesión, cada sala de cine, fuese una metonimia de la nación. [6] Por otro lado, no puede escapársenos la función didáctica que es común a todos estos filmes. No solo porque reelaboran (en su mayoría para reforzarla, pero también, a veces, para tensionarla) la historia que el público ha aprendido en los manuales escolares, sino también porque en muchos casos son una de las

principales fuentes de las que dispondrá para elaborar su conocimiento básico sobre un pasado determinado: Como diría Robert Rosenstone: "los filmes históricos incluso cuando sabemos que son representaciones fantasiosas o ideológicas afectan la manera como vemos el pasado" (2010, p. 18, traducción propia).

Los deseos del presente

En el caso de los filmes cubanos producidos en torno a 1968, el concepto de narrativa fundacional y el de narrativa patrimonial coinciden, puesto que el relato de los orígenes de la comunidad imaginada echa mano de la tradición cultural y de la memoria colectiva. En concreto, ese origen es situado explícitamente en los conflictos armados por la independencia de la isla respecto de España. Ahora bien, en todos ellos las guerras de emancipación fueron abordadas teniendo en vista la coyuntura política cubana de finales de los años sesenta. Así, se trazaron paralelos entre la independencia y el régimen surgido de la revolución de 1959, que van desde asociaciones implícitas hasta comparaciones explícitas y que terminan legitimando a la revolución cubana considerada como heredera y continuadora de la gesta de los 'padres de la patria'. En ese sentido, estos filmes –como tantos otros filmes históricos– son esencialmente anacrónicos en su afán por crear un origen para la comunidad imaginada. Como escribe Hobsbawm (citado en Chartier, 2008, p. 44):

> La proyección en el pasado de deseos del tiempo presente o en términos técnicos, el anacronismo, es la técnica más corriente y la más cómoda para crear una historia propia para satisfacer las necesidades de colectivos o de 'comunidades imaginadas' –según el término de Benedict Anderson– que están lejos de ser exclusivamente nacionales (traducción propia).

Evidentemente, la constatación del carácter eminentemente anacrónico de estos filmes históricos –así como de la inmensa mayoría de las representaciones artísticas sobre el pasado– no significa que nuestro análisis deba pautarse por una denuncia de la falta de 'verdad' histórica, sino más bien por un análisis del anacronismo. En otras palabras, la cuestión no es restituir una hipotética 'verdad' histórica, sino estudiar cuáles son los 'deseos del tiempo presente' que se proyectan en el pasado.

En ese sentido, si bien el ciclo de 'Los cien años de lucha' retorna los mitos fundacionales de la nación, es interesante destacar que no está orientado hacia el pasado sino hacia futuro. Tiene un carácter estrictamente teleológico: la historia nacional, como es entendida en estas películas y, de manera general, en las conmemoraciones oficiales de 1968, no es sino la marcha colectiva del pueblo cubano hacia la 'liberación' de la opresión ejercida por el imperialismo (primero español y después norteamericano).

Este ciclo cinematográfico sigue la interpretación oficial de la historia cubana tal y como fue promulgada por la revolución y explícitamente refrendada por Fidel Castro en su discurso pronunciado el 10 de octubre de 1968, para conmemorar el centenario de la declaración de independencia realizada por Carlos Manuel de Céspedes. "¿Qué significa para los revolucionarios de nuestra patria 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 (...)" (Castro, 1968). Con todo, el interés de los revolucionarios por establecer paralelos entre las guerras de independencia y las acciones armadas contra Batista es previo a la consolidación del nuevo régimen. Puede rastrearse ya en el famoso alegato de autodefensa *La historia me absolverá*, pronunciado por Fidel Castro durante el juicio en su contra por el asalto al Cuartel Moncada, en 1953.

El cine se hizo eco de un discurso que servía como uno de los soportes ideológicos de la revolución y constituía una de las piedras angulares de su imaginario. Ese discurso tuvo en las pantallas cubanas uno de sus principales medios de divulgación. Es necesario agregar que ese ciclo cinematográfico se inicia en un momento en que la política cultural cubana comenzaba a caracterizarse por un mayor control de la libertad creativa de los artistas nacionales (cuyo ejemplo más emblemático es el proceso contra el escritor Heberto Padilla, iniciado en 1968) y que llevaría a las serias restricciones establecidas, a comienzos de los años setenta, en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (Villaça, 2010, p. 218). En ese sentido, no hay que perder de vista que el interés oficial por los orígenes de la nación se produce precisamente en momentos en que los artistas sufrían fuertes presiones –y represiones– cuando daban cuenta de la coyuntura.

La revolución en el cine y la revolución del cine

Si en todos los filmes de 'Los cien años de lucha' resulta evidente la proyección de los intereses del presente en la reconstrucción del pasado, la manera en que eso es llevado a cabo varía significativamente. Lo anterior se pone de manifiesto al comparar la apuesta por el realismo perceptible en *La odisea del general José*, de Jorge Fraga, con la profunda autoconciencia y la opacidad narrativa de *Páginas del diario de José Martí*, de José Massip. Por detrás de propuestas estéticas tan disimiles parecen perfilarse una serie de preguntas sobre el cine histórico. ¿Cómo hacer evidente para el público los vínculos y los paralelos entre la independencia y la revolución cubana establecidos por la historia oficial?, ¿la representación de los cien años de lucha debería ser lineal y centrada en episodios concretos, como en el caso del film de Fraga?, ¿o quizás, no sería mejor anular la distancia temporal, confundir épocas y espacios, amalgamar causas, agentes, procesos, a veces separados por décadas, para mostrar que todo era la misma lucha, la misma revolución, como hizo Massip?

Estos interrogantes, a su vez, se cimientan en otra cuestión más general que marcaría no solo el llamado cine histórico cubano sino todo el cine producido hasta entonces por el ICAIC, así como buena parte del cine de izquierdas, de los años sesenta, de América Latina. Esa cuestión tiene que ver con la forma que debe adoptar el cine para poder ser considerado revolucionario. Por un lado, una primera postura defendió la necesidad de la comunicación efectiva con el público. Según esta visión, el cineasta revolucionario debía hacer llegar contenidos revolucionarios al público popular de la manera más eficaz posible, lo que significaba utilizar las formas narrativas dominantes en el cine, pues eran las que ese público conocía y entendía mejor. A esta postura se opuso una segunda que consideraba que no es posible realizar arte revolucionario según los parámetros formales del arte hegemónico burgués. El cine que siguiese los códigos canónicos terminaría siendo burgués con independencia de su contenido. Para esta postura, la única manera de hacer arte revolucionario era revolucionar el arte, liberarlo de las formas canónicas, buscar una forma revolucionaria para un contenido revolucionario. El riesgo, como hicieron notar los defensores de la primera postura, era realizar obras para 'iniciados', que resultasen 'difíciles' para las clases populares, es decir, un cine de intelectuales para intelectuales. El respeto o ruptura de la llamada 'trasparencia' del cine clásico; el grado de proximidad o de distancia con la tradición de los géneros; la menor o mayor autoconciencia de las obras; el uso de estrategias de identificación o de distanciamiento; la adhesión o ruptura con el realismo estaban en juego en esta discrepancia entre ambas posturas. [7]

Se trata de un debate que encontró en las páginas de la revista *Cine Cubano* uno de sus principales lugares de reflexión y difusión. En la publicación, dirigida por Alfredo Guevara, director del ICAIC, encontramos en el periodo artículos, manifiestos y entrevistas de algunos de los principales cineastas-teóricos latinoamericanos que discutieron sobre los caminos y formas del cine revolucionario: los cubanos Julio García-Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Alfredo Guevara, los argentinos Fernando Birri, Fernando Solanas y Octavio Getino, el brasileño Glauber Rocha, el boliviano Jorge Sanjinés, el chileno Miguel Littin, etc. Pero también textos célebres de teóricos tan diferentes y contrapuestos en su concepción del realismo y en su defensa o rechazo de este como Bertolt Brecht y Georgy Lukacs. [8]

Esta polémica en torno al arte revolucionario no se restringió al cine sino que estuvo presente también en la literatura, la crítica o la plástica, ganando un lugar importante en los debates culturales cubanos de los años sesenta. La dirección ICAIC, de manera general, se alineó con las tendencias progresistas, criticando con decisión, por ejemplo, los intentos de instaurar el realismo socialista en la isla. Sin embargo, no podría decirse que tuvo una posición monolítica dentro de este debate, sino que buscó equilibrar –al menos en su discurso oficial– la necesidad de comunicación efectiva con el público y la experimentación artística. Como explica Mariana Villaça, tanto en la literatura como en el cine, los sectores progresistas postularon un "arte popular de vanguardia" que defendía la libertad estética y combatía la ortodoxia, pero sin dejar de lado la militancia política (2010, p. 130). Villaça destaca que se tachó como 'populistas' las obras que recurrían a cierto esquematismo formal con finalidad didáctica, pero, al mismo tiempo, se consideró que el artista debía hacer concesiones para llegar a las masas.

En la práctica, las dos corrientes anteriormente enunciadas estuvieron presentes en el ICAIC, con un mayor peso relativo dependiendo del momento, lo que dio origen a tensiones y negociaciones internas. El instituto no solo dio espacio a autores con visiones contrapuestas en su revista, también produjo filmes con posiciones divergentes orientadas ya sea hacia la fácil 'comunicación' de contenidos revolucionarios, o hacia lo que podríamos llamar, siguiendo a Nicole Brenez (2010), una

"objeción visual" frente a las formas hegemónicas del cine. Como veremos a continuación, *La odisea del general José* y *Páginas del diario de José Martí* se enmarcan, respectivamente, en una de esas dos posiciones.

A pesar de que este último tipo de cine, el de la objeción visual encuentra profundas sintonías con buena parte de la producción cinematográfica latinoamericana de izquierdas de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, terminó cediendo terreno en Cuba ante el avance de una política cultural conservadora impuesta por los sectores más ortodoxos del partido comunista. Esa nueva orientación quedará plasmada en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, pero ya es perceptible en los años inmediatamente anteriores. En el Congreso se acusó al ICAIC de dar un espacio excesivo a cierto cine extranjero considerado burgués y decadente –una acusación que ya había enfrentado a comienzos de los años sesenta– y se lo instó a continuar e incrementar la producción de filmes históricos en razón de su carácter "educador" y de la importancia del cine como "medio de comunicación" (Díaz & Del Río, 2010, p. 37, 38).

El ejemplo del héroe, imagen del Hombre Nuevo

La odisea del general José y *Páginas del diario de José Martí* llevan a la pantalla episodios de la vida de héroes de las guerras de independencia, respectivamente, José Maceo y José Martí. Por lo tanto, no se alejan mucho de otros filmes del mismo ciclo, que ofrecen un retrato de otros héroes de ese periodo. Así, por ejemplo, al final de *La primera carga al machete* se incluye una semblanza mistificadora de Máximo Gómez. Más ilustrativo al respecto es el mediometraje *El llamado de la hora,* una apología de Antonio Maceo, donde se proponen paralelos entre ese líder de la independencia y el Che Guevara. [9]

De este modo, resulta bastante patente que en estos filmes se propone una interpretación del pasado cubano que pone de relieve el papel jugado por líderes individuales en el proceso de independencia. En ellos se le atribuye al pueblo un papel fundamental en el conflicto bélico por la emancipación; pero es siempre un pueblo guiado por un individuo carismático que se sitúa jerárquicamente en un nivel superior. No se trata de una decisión inocente en el caso de filmes producidos en circunstancias en que se reforzaba la verticalidad del poder.

Ahora bien, la importancia del líder y la del episodio escogido para ser representado permiten establecer una primera distinción entre *Páginas del diario de José Martí* y *La odisea del general José.* El primero aborda los trágicos últimos días del más famoso prócer cubano, José Martí –comúnmente llamado 'apóstol' de la independencia en los textos de la época–, consignados en su diario de campaña, al comienzo de la última guerra de independencia, en 1895. Por su parte, el segundo film rescata del olvido un episodio bastante anecdótico, y sin gran relevancia para el desarrollo de la guerra, llevado a cabo por un líder de segundo orden, José Maceo, hermano pequeño del célebre Antonio Maceo. [10] Al inicio de la tercera guerra de independencia, tras un ataque español, el protagonista se vio separado de la tropa y deambuló perdido en la selva del oriente de Cuba intentando encontrar a sus compañeros.

De esa forma, mientras el primer film aborda la imagen *del* líder por antonomasia de la independencia, el segundo aborda la imagen de *un* líder. Esa diferencia termina siendo fundamental, pues, a pesar de que pueda parecer paradójico, abordar la figura de *un* líder y no la *del* líder permite que en *La odisea del general José* se presente una reflexión más detenida sobre lo que significa el liderazgo. Si bien el personaje principal reúne muchas de las características del héroe positivo del realismo socialista –determinación, confianza, pureza ideológica, proactividad–, su carácter *menor* le otorga una cierta cercanía didáctica con el público, para el que resultará del todo imposible pretender ser como *el* líder, pero sí podrá aspirar a ser como *un* líder revolucionario y, con ello, aproximarse al ideal del Hombre Nuevo. Por así decirlo, ese modelo se vuelve menos inalcanzable cuando lo encarna una figura menos absoluta. Así, José Maceo asume la función didáctica de los 'ejemplos' morales destinados a la 'imitación', lo que aproxima el film, en cierta manera, a una tradición dentro de la cual las vidas de santos de la literatura religiosa ofrecen múltiples manifestaciones. No es descabellado sostener que estamos frente a una particular hagiografía promovida por el cine de la Cuba revolucionaria, que tiene una función evidentemente didáctica. Ello no resulta sorprendente, es más, la idea de la 'imitación' está ampliamente presente en la sociedad posrevolucionaria cubana de la segunda mitad de los años sesenta, cuya población era constantemente llamada a hacer esfuerzos decisivos para alcanzar, por ejemplo, metas de producción agrícolas mediante trabajo voluntario. No

parece una coincidencia que el mismo año en que se produjo *La odisea del general José* la organización infantil de los Pioneros haya adoptado su famoso lema: "¡Pioneros por el comunismo, seremos como el Che!".

Una de las singularidades del film es que ese líder sea negro. Se podría argüir que con ello el largometraje satisface una condición básica para representar el pasado de manera realista, pues los hermanos Maceo eran afrocubanos. Sin embargo, esta característica debe ser puesta de relieve debido a la escasísima presencia de protagonistas negros en los largometrajes de ficción cubanos de los años sesenta. En este sentido, *La odisea del general José* anticipa el interés por la representación de personajes negros y de conflictos raciales que, en los años setenta, manifestarán algunos cineastas como Sarita Gómez, Tomás Gutiérrez Alea y, sobre todo, Sergio Giral. Las películas de este último, de hecho, serían popularmente conocidas, de forma racista, como los *negrometrajes* (Díaz & Del Río, 2010, p. 51).

La función didáctica del ejemplo se ve potenciada por la estructura de *La odisea del general José*. Se trata, como ya deja en claro la palabra "odisea" del título, de un largometraje que sigue el tradicional paradigma de la jornada del héroe, una estructura de relato donde el protagonista enfrenta una serie de pruebas y encuentros cuya superación metaforiza su propio crecimiento interior y pone en evidencia su temple. En ese sentido, para ensalzar una figura histórica y proponerla como modelo didáctico para el público se optó por reiterar una fórmula extremadamente común en el cine, heredada de una tradición literaria milenaria. Más allá de evidenciar el interés por lograr una comunicación fácil con los espectadores, lo interesante es que en esa jornada del héroe, ambientada en 1895, aparecen una serie de elementos que ya habían sido movilizados por el cine del ICAIC para representar la revolución cubana. Se trata del mismo marco geográfico –las regiones selváticas del oriente cubano–, en el que el hombre debe luchar contra la naturaleza adversa y con el peligro de un enemigo prácticamente invisible que lo persigue y acecha, (Imagen 1).

La "atmósfera visual" (Gil, 2011) de *La odisea del general José* dialoga más directamente con la atmósfera de las películas de ficción sobre la revolución cubana que con las otras ficciones de 'Los cien años de lucha'. La opción estética por el realismo; la fotografía en blanco y negro con una iluminación de inspiración neorrealista; la interpretación de los actores que intenta transmitir la extenuación de los cuerpos, por medio del sudor, de los jadeos, de la dificultad para caminar; el clima de opresión ante la sensación de estar siendo observado por un enemigo emboscado; así como la decisión de enmarcar la acción en la selva (verdadera geografía mítica de las revoluciones latinoamericanas) nos remiten a "Rebeldes" segundo capítulo de *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea (1960), *El joven rebelde*, de Julio García Espinosa (1961) y el mediometraje *Manuela*, de Humberto Solás (1966), todas ellas películas sobre la lucha del ejército rebelde en la Sierra Maestra en 1958. En los tres casos antes citados y en el largometraje de Fraga, los bosques tropicales del oriente de la isla tienen una doble dimensión: por un lado, sirven como refugio para los guerrilleros y, por otro, son una fuente de peligros y de adversidades que acrecientan la dimensión épica de su lucha. Los constantes desplazamientos nocturnos de la tropa, cargada con sus armas y sacos, en el film de García Espinosa (Imagen 2) y el avance determinado de Manuela, machete en mano, en el de Solás (Imagen 3) tienen en común el movimiento constante de cuerpos extenuados abriéndose paso en una naturaleza hostil, tal como sucede en *La odisea del general José*. Incluso cuando lo que prima no es el movimiento, sino la quietud, como en el caso de "Rebeldes" de Gutiérrez Alea –donde los personajes no pueden avanzar, porque uno de ellos está herido– hay una serie de acciones destinadas a doblegar la selva: los guerrilleros cortan una rama para fabricar una camilla; trepan a un árbol para extraer bromelias; recolectan agua en un arroyo; matan los insectos que pueden ser peligrosos, etc. (Imagen 4).

La visualidad de estos filmes despliega su potencial como forma de reforzar (cuando no de crear) en el público un cierto imaginario sobre el pasado nacional y, a la vez, permite atenuar las diferencias entre dos momentos históricos distintos: 1895 y 1958. En el caso de Fraga, el desarrollo de la atmósfera visual para representar la guerra de independencia no se inscribe dentro de una contra-historia, sino que forma parte de la historia oficial promovida con motivo del centenario de Los cien años de lucha. Por extensión, el periplo del general José también puede interpretarse como una alusión a los movimientos armados de liberación latinoamericanos de finales de los años sesenta. Desde ese punto de vista, la ayuda que brinda un campesino guajiro al general José, en la segunda parte del film, puede verse como una ejemplificación de la alianza entre campesinado y foco

guerrillero profetizada y teorizada por Ernesto Guevara (1967) y Regis Debray (1967), en sus respectivos trabajos sobre la guerra de guerrillas en el Tercer Mundo. Hay que agregar que en la película esa relación entre el héroe guerrillero y el guajiro posibilita la toma de conciencia revolucionaria del segundo, siguiendo los postulados de Debray, según el cual el foco revolucionario sirve como simiente para la educación ideológica de las masas campesinas. En ese sentido, José Maceo y sus hombres no solo cumplen el rol de vanguardia armada, sino también el de vanguardia política.

La odisea del general José aborda esta cuestión mediante una figura literaria clásica, descrita por Aristóteles (2000) en su *Poética*: el reconocimiento (*anagnórisis*). [11] El campesino ayuda al general José sin saber quién es. Durante el tiempo que permanecen juntos, le cuenta que en el pasado, durante otros conflictos armados contra los españoles, combatió bajo las órdenes de José Maceo. Incluso llega a describir algunas características de su antiguo líder, como su tartamudez; sin embargo, no lo reconoce. Esa incapacidad de 'ver' a Maceo se acompaña de una pérdida de fe en la causa revolucionaria. Se trata de un personaje desilusionado y, metafóricamente, 'ciego'. Al final de la película unos soldados españoles obligan al guajiro a que los lleve dónde se encuentra José Maceo. El campesino hesita, intenta resistir, pero termina cediendo. Es entonces cuando se produce un primer reconocimiento: los soldados eran en realidad los compañeros de Maceo, que se habían disfrazado para buscarlo y la traición del guajiro terminó siendo crucial para que lo hallaran. Hay, entonces, una segunda y más importante anagnórisis: se revela la verdadera identidad de Maceo. Se trata, siguiendo la categorización establecida por Aristóteles, de un reconocimiento por palabras, pues uno de los compañeros del héroe grita su nombre feliz con el reencuentro. Ese reconocimiento verbal es reforzado por un recurso que en la *Poética* es descrito como el descubrimiento por "señales" (Aristóteles, 1948, p. 36) pues coincidentemente Maceo vuelve a tartamudear tras ser revelada su identidad, mostrando una señal distintiva de su persona. Como suele suceder con la anagnórisis, al reconocer al héroe muda la suerte del guajiro. Reconocer al líder significa para el campesino recuperar la capacidad de *ver*, recuperar la consciencia que había perdido. Junto con ello, volver a seguir el ejemplo del líder que creía perdido: el guajiro se reincorpora en las filas, renovando su compromiso con la lucha. Es por eso que el film termina con la imagen de ese personaje adentrándose en la selva y siguiendo literalmente la senda de Maceo (Imagen 5).

La figura del reconocimiento también se encuentra en el documental *Mi hermano Fidel* de Santiago Álvarez (1977). En ese film Fidel Castro visita a Salustiano Leyva, un campesino que a los once años conoció a José Martí. Salustiano, ya anciano, ha perdido casi totalmente la vista y no reconoce a Fidel. Solo al final del film, el comandante le comunica su identidad. Lo más interesante es que el reconocimiento de Fidel se entremezcla con tomas de la llegada de un grupo de oculistas a la cabaña del campesino, por orden del líder cubano. Nuevamente, tras el reconocimiento del héroe (Fidel, en este caso) el campesino vuelve a ver. El film pareciera estar proponiendo que la luz que un día llegó con Martí hubiese regresado con Castro.

La odisea del general José probablemente sirvió de inspiración para *Mi hermano Fidel,* este último es un documental que también cumple con el objetivo de establecer un puente entre el pasado de la independencia (Martí) y el presente de la revolución (Fidel). Curiosamente, o no, Salustiano Leyva ya había aparecido antes en el cine cubano. Es uno de los entrevistados del film *Páginas del diario de José Martí.* Su testimonio, en la película de José Massip es uno de los elementos mediante los cuales se reconstruye el desembarco de Martí y Máximo Gómez en Playita de Cajobabo, el once de abril de 1895.

Páginas heteróclitas

Si la apuesta de Fraga había sido rescatar el realismo de los primeros filmes del ICAIC sobre la guerrilla de la Sierra Maestra, la de Massip fue la de un barroquismo donde convergen elementos heterodoxos. *Páginas del diario de José Martí* está constituido por una mezcla de estilos y registros que funciona en gran medida como un collage, donde el sentido viene dado tanto por la superposición como por la oposición de los efectos creados por sus diversas formas. Así, desde el punto de vista de la imagen es posible distinguir escenas en color y otras en blanco y negro. Algunas de estas últimas han sido intencionalmente sobreexpuestas –logrando una fotografía contrastada y expresionista que recuerda *La primera carga al machete* y el primer episodio de *Lucía*– otras han sido teñidas de diferentes tonalidades, con lo que Massip rescata un procedimiento bastante común en el cine silente para la creación de atmósferas visuales (Gil, 2011), (Imagen 6).

El tipo de material es también extremadamente variado: hay escenificaciones de algunos pasajes del diario con actores profesionales; performances de danza contemporánea a cargo de bailarines (Imagen 7); entrevistas (como la de Salustiano Leyva, ya comentada); se usan grabados e ilustraciones de época y hay también material de archivo y algunas filmaciones de pintores y artistas plásticos en pleno trabajo. También se suceden los intertítulos que abundan en repeticiones textuales y donde se alternan, sin que sean plenamente identificadas, frases de José Martí, de Fidel Castro y de libros sobre la campaña de 1895. La cámara explora la materialidad de esos intertítulos que están compuestos por páginas de libros y hojas mecanografiadas (Imagen 8). La banda sonora incluye diferentes voces *over* masculinas que recitan pasajes del diario (a veces sirviendo como guía narrativo de las escenas y otras prácticamente como un comentario), grabaciones superpuestas de voces femeninas y una composición musical en la que se destacan coros y percusiones, y que genera una sensación de tensión o de angustia explorando sonoridades desarmonizadas. Por último, en la estructura del film se aprecian dos objetivos opuestos. Por un lado, una preocupación por mantener la cronología del diario de campaña de Martí, que sirve de principal fuente para el film y al cual el relato siempre termina regresando. Por otro, se introducen digresiones –como, por ejemplo, las entrevistas, performances y danzas, que alteran la progresión dramática– así como tres breves relatos ficcionales que también han sido adaptados del diario de Martí, pero que no tienen relación directa con el día a día del líder cubano durante la guerra (Juan-Navarro, 2013).

Como puede verse, la cuestión de la representación es uno de los temas centrales del film, lo que le confiere una fuerte autoconciencia. El objetivo del film no es representar a Martí y la guerra de independencia, sino que reflexionar sobre cómo representar a Martí y la guerra de independencia. Aún más, reflexionar sobre cómo representar un imaginario colectivo en torno de la figura mitificada de José Martí, pero sin pretender que esa reflexión desmitifique al héroe nacional.

Esa búsqueda lleva a Massip a acudir a diferentes fuentes, como la historia escrita –cuya materialidad es explorada en los intertítulos–, la tradición oral –suerte de memoria popular con la que podrían identificarse los coros del film– y el testimonio de los entrevistados. De esta forma, se acerca a Martí desde distintas perspectivas intertextuales, ofreciendo varios puntos de entrada. Esta opción se ve confirmada, como ya se ha explicado, con la conjunción de estilos visuales y opciones estéticas disímiles e, incluso, opuestas. Se trata, en definitiva, de un trabajo fragmentario, que elude conscientemente la síntesis. Es como si sus creadores hubiesen asumido la imposibilidad de dar cuenta cabalmente del imaginario sobre Martí, adoptando una sola perspectiva, y hubiesen decidido exponer esa incapacidad explorando un amplio abanico de posibilidades.

Sin embargo, lo anterior no significa que el film haya intentado abrir espacio para la ambigüedad ideológica, o al menos no fue esa su pretensión. La confusión voluntaria de los textos de Martí y los de Castro no solo significa una recuperación de los textos del primero a la luz de la revolución cubana –ejercicio básico de todo el ciclo de 'Los cien años de lucha''–, sino que termina por equiparar a ambos líderes. Lo que se ofrece es, por así decirlo, la *palabra* de la revolución. Esa operación, junto con la inclusión de performances, danzas, filmaciones de artistas en su taller contribuyen a misturar el tiempo de Martí con el de la Cuba posrevolucionaria, haciendo que se fundan, que lo que vino antes sea idéntico al presente de la producción.

En muchos sentidos, *Páginas del diario de José Martí* es una radicalización de la búsqueda de formas estéticas heteróclitas que caracterizó a una parte del cine cubano de finales de los años sesenta y que tiene en filmes como *La primera carga al machete* y *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) algunos de sus ejemplos más conocidos en el campo de la ficción. Se trata de filmes que buscan deconstruir las formas hegemónicas del cine, tensionarlas hasta hacerlas entrar en crisis, para explorar nuevas perspectivas por las que pueda incursionar el cine de la revolución. Sin embargo, en comparación con los dos filmes citados, *Páginas del diario de José Martí* es bastante más heterodoxo, experimental y críptico, lo que vuelve su narración más opaca y su fruición más difícil para el público. En ese sentido, parece la antítesis de *La odisea del general José.* La voluntad didáctica evidente del film de Jorge Fraga, lo lleva intentar asegurarse la mayor comunicabilidad posible, echando mano para ello a recursos que perviven desde hace milenios, como la jornada del héroe, la peripecia y la anagnórisis.

Páginas del diario de José Martí tuvo una escasa fortuna crítica, menor a la de *La Odisea del general José*. Como advierte Santiago Juan-Navarro (2008, 2013), el de Massip es un film maldito, que sufrió censura nada más ser estrenado y casi no tuvo difusión. Según Juan-Navarro, ello se debería en

particular a una serie de escenas sobre la muerte de Limbano Sánchez, adaptadas del diario de Martí. En ellas, el personaje interpretado por la actriz Ernestina Linares llevaba a cabo un acto sexual desdoblándose en dos mujeres diferentes, y entrando en un estado de trance. La escena fue cortada y profundamente criticada. Un pasaje de ese tipo en una película sobre el llamado 'apóstol' de la independencia fue juzgado como totalmente improcedente y escandaloso, lo que llevó a 'olvidar' oficialmente el film.

Este episodio revela dos cosas: en primer lugar, que la mitificación oficial de Martí hace que su representación sea particularmente delicada, aproximándolo a un absoluto en mayor medida que otros personajes históricos y creando una suerte de interdicción para algunos aspectos ligados a su representación. *Páginas del diario de José Martí* no solo es el único film del ciclo de 'Los cien años de lucha' sobre Martí, también es el que peor fortuna tuvo en el momento de su estreno y el que menos se recuerda. En ese sentido, la alegoría de la unión entre Eros y Polis que Doris Sommer (2002) reconoce como matriz constitutiva de las ficciones fundacionales latinoamericanas parece proscrita en la Cuba de comienzos de los años setenta cuando lo que se evoca es la figura de Martí. [12] Este último representaría la quintaesencia de la *Polis*, pero aproximarlo a Eros (es decir, acercarlo a la pasión erótica) parece prácticamente un acto de sacrilegio.

En segundo lugar, de modo general, la censura del film nos sitúa en el inicio del llamado *quinquenio gris* y es una muestra del fuerte conservadurismo estético y moral promovido por un sector de las autoridades cubanas, como quedaría plenamente de manifiesto en el I Congreso de Educación y Cultura, llevado a cabo en 1971. El congreso no solo oficializó la posición dominante que habían adquirido los sectores más ortodoxos y prosoviéticos, sino que trajo como consecuencia una mayor contención y retracción de las búsquedas expresivas de los sectores artísticos e intelectuales más vanguardistas.

Conclusiones

A pesar de que todos los filmes de 'Los cien años de lucha' buscaron satisfacer el mismo objetivo programático, que consistía en legitimar el presente a partir del pasado por medio de una narración fundacional, existió en la práctica una gran diversidad estilística en sus obras. El mandato de encontrar en el pasado los intereses del presente fue globalmente respetado, pero las estrategias discursivas y las opciones estéticas empleadas para ello fueron plurales, e incluso, divergentes, yendo desde el respeto irrestricto a una tradición realista, hasta una osada experimentación audiovisual. Lo que resulta interesante es que en los dos casos la imagen en movimiento desarrolló su potencial historiográfico, pero lo hizo desde perspectivas radicalmente diferentes. La narrativa de *La odisea del general José* obedeció a una concepción tradicional de la historia, que fue comprendida como un relato lineal de hechos y personajes memorables, narrados por un ente teóricamente neutro y objetivo. Por el contrario, en el caso de *Páginas del diario de José Martí* las imágenes y sonidos no buscaron potenciar la idea de un relato lineal del pasado, sino que indagaron en las diferentes formas de conocer el pasado, en las diferentes voces que efectúan tal operación y en las consecuencias de ese pasado sobre el presente. Por eso, tanto el film como el conocimiento histórico que promueve son profundamente autoconscientes. Dicho de otra manera, en ambos filmes estamos ante una aproximación creativa del pasado, pero mientras que la primera opta por estrategias que buscan la transparencia discursiva, la segunda procura hacerla estallar.

Como explica Peter Burke, "las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época" (2005, p. 239). Siguiendo esa idea, en su estudio sobre la historia cultural de las imágenes, Burke llama la atención sobre la necesidad de que el historiador estudie las tendencias contrapuestas que operan en la creación de las imágenes, así como su historicidad, es decir, las convenciones estilísticas de la época, los intereses del artista y de quien encarga la imagen, la función que le será atribuida, etc. (2005, p. 239, 240). Las afirmaciones del historiador británico son aplicables también al estudio de la imagen en movimiento acompañada de sonido, es decir, del audiovisual. Eso, al menos, es lo que he intentado mostrar en estas páginas, al analizar dos filmes de 'Los cien años de lucha'. Con todo, resulta interesante destacar que las "visiones de mundo propias de una época", a las que se refiere Burke, son divergentes en los dos filmes cubanos estudiados. Como ya se ha dicho, los filmes de Fraga y Massip tal vez no difieran considerablemente en lo que respecta al discurso ideológico y al proyecto político que buscan satisfacer; pero sí discrepan en lo que atañe a los intereses estéticos de su director, las convenciones

estilísticas que siguen y la función que atribuyen al cine: reiteración del relato tradicional (en el caso del film de Fraga) o vehículo para indagar nuevas asociaciones entre pasado y presente (en el caso del film de Massip).

La dicotomía entre realismo y experimentalismo que presentan ambos filmes muestra que es un error creer que el cine de ficción cubano previo a los 'grises' años setenta se caracterizaba por la experimentación formal, y que el realismo que había marcado los primeros filmes del ICAIC resurgiría solo después del endurecimiento de las restricciones a la libertad de expresión, en 1971. Parece más acertado pensar que ambas tendencias convivieron a lo largo de los años sesenta y que, aunque no fuera dominante, sí hubo una continuidad en el cine realista cubano de ficción entre los primeros largometrajes de los años sesenta y el decenio siguiente.

Bibliografía

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusio⊠n del nacionalismo*. Me⊠xico: FCE.

Aristóteles (1948). *El arte poética* (J. Goya y Muniain, Trad.). Buenos Aires: Espasa Calpe.

Beylot, P. y Moine, R. (Ed.). (2009). *Fictions patrimoniales sur grand et petit e⊠cran: Contours et enjeux d'un genre interme⊠diatique.* Pessac: PUB.

Brenez, N. y Jacobs, B. (Ed.). (2010). *Le cinéma critique: de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle.* Paris: Publications de la Sorbonne.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Cátedra.

Castro, F. (1968). *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, el 10 de octubre de 1968.* En línea: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html> (Último acceso: 6 de febrero de 2018.)

Chanan, M. (2004). *Cuban cinema.* Minneapolis: University of Minnesota.

Chartier, R. (2008). La vérité entre fiction et histoire. En: A. De Baecque y C. Delage (coord.), *De l'histoire au cinema.* Paris: Complexe, p. 28-44

Debray, R. (1967). *Revolucio⊠n en la revolucio⊠n?* La Habana: Casa de las Ame⊠ricas.

Del Valle Dávila, I. (2016). El héroe en el documental histórico cubano: El llamado de la hora. *Cine Documental,* n. 13, p. 88-112 En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/el-heroe-en-el-documental-historico-cubano-el-llamado-de-la-hora/ (Último acceso: 6 de febrero de 2018).

Del Valle Dávila, I. (2016). Revolución e Independencia: un estudio comparativo de *Lucía* (1968) y *La primera carga al machete* (1969). En M. Villarroel (Org.). *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano.* Santiago de Chile: Lom, p. 85-95.

Díaz, M. y Del Río, J. (2010). *Los cien caminos del cine cubano.* La Habana: Ediciones ICAIC.

Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensio⊠n continental: Regionalismo e integracio⊠n cinematogra⊠fica.* Buenos Aires: Imago Mundi.

Frías, I. L.(2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica.* Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Gil, I. (2011). A atmosfera fílmica como consciencia. *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura, n. 2.* En línea: http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192 (Último acceso: 6 de febrero de 2018).

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

Guevara, C. (1967). *Comandante Ernesto Che Guevara, mensaje a la Tricontinental.* La Habana: Secretariado Ejecutivo de la Organizacio⊠n de Solidaridad de los Pueblos de Africa, Asia y Ame⊠rica Latina, OSPAAAL.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (coord.). (2002). *La invención de la tradición.* Barcelona: Crítica.

Juan-Navarro, S. (2008). ¿"100 años de lucha por la liberación"? Las Guerras de Independencia en el cine de ficción del ICAIC. *Archivos de la Filmoteca 59.* p. 142-161.

Juan-Navarro, S. (2013). De Los primeros treinta a Páginas del diario de José Martí: la mitologización de la historia en el cine de José Massip. *Frame 9,* p. 19-36.

Núñez, F. (2009). *O qué é nuevo cine latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latinoamericanas* (tesis de doctorado). Universidad Federal Fluminense: Nitéroi.

Paveau, M. A.(2009). La notion de patrimoine: lignées culturelles et fixations sémiotiques. En P. Beylot, R. Moine (dir). *Fictions patrimoniales sur grand et petit e⊠cran: Contours et enjeux d'un genre interme⊠diatique.* Pessac: PUB, p. 25-36.

Rosenstone, R. (2010). *A história nos filmes, os filmes na história.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

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

Xavier, I. (2005). A alegoria histórica. En: F. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema.* São Paulo: SENAC, p. 339-379.

Xavier, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac & Naify.

Notas

1

De acuerdo con Santiago Juan-Navarro (2013) el proyecto original, que terminó por desecharse, habría sido producir un solo film titulado *Los primeros treinta* que debería de haber sido dirigido por varios cineastas y del que se conserva un preguion anónimo. Juan-Navarro sostiene que ese preguion sirvió de base para *Páginas del diario de José Martí.*

2

Este artículo tiene como origen un posdoctorado realizado en la Universidade de Campinas (UNICAMP) sobre cine cubano histórico. En el marco de esta investigación he publicado con anterioridad un estudio sobre los otros dos largometrajes del ciclo, *Lucía* y *La primera carga al machete* (Del Valle Dávila, 2015) y el mediometraje *El llamado de la hora*, Manuel Herrera, 1969 (Del Valle Dávila, 2016).

3

El ciclo de 'Los cien años de lucha' en su conjunto ha llamado menos la atención de la investigación universitaria que otros momentos del cine cubano de los años 1960 y 1970. Los principales trabajos específicos sobre este objeto son de Santiago Juan-Navarro (2008, 2013). En los libros sobre la historia del cine cubano, el ciclo ha estudiado con detención por Mariana Villaça (2010) y en menor medida por Michael Chanan (2004) y Marta Díaz y Joel Del Río (2010).

4

Hay que destacar que esa característica intermediática del corpus analizado por los autores franceses no está presente en nuestro caso de estudio. En ese sentido, no hay que perder de vista que la noción de ficción patrimonial en su origen no es exclusivamente cinematográfica.

5

El concepto de ficción patrimonial es próximo a la noción británica de *heritage film*, como Beylot y Moine reconocen.

6

De ahí la frialdad e, incluso, la ironía con la que muchas de estas producciones son recibidas por un público extranjero para el que no han sido pensadas, con las notables excepciones de aquellos filmes con los que el público establece una afinidad ideológica –es el caso de la recepción de algunos de estos filmes cubanos en círculos militantes latinoamericanos y europeos– y de muchas producciones del cine hegemónico, que suelen universalizar y naturalizar los discursos nacionalistas vehiculados, como si formasen parte de una suerte de patrimonio occidental o mundial.

7

Los límites formales de este trabajo imposibilitan ahondar en esta cuestión –bastante conocida, por lo demás–. Se trata de un asunto ampliamente estudiado en la bibliografía reciente sobre el llamado Nuevo Cine Latinoamericano y que, además, es fácilmente perceptible en los ensayos teóricos del período. Ver al respecto los trabajos de Núñez (2009), Frías (2013), Flores (2013) y Del Valle (2014).

8

Los textos *Brecht: arte popular y arte realista* y *Teoría. Sobre el romanticismo*, de Lukacs, fueron publicados en *Cine Cubano* n. 37, uno a continuación del otro (Villaça, 2010).

9

Para un análisis de esos filmes remito a los trabajos de Santiago Juan-Navarro (2008, 2013). Personalmente he analizado esos filmes en los dos textos ya referenciados (Del Valle Dávila, 2015, 2016).

10

José Martí (1853-1895), Antonio Maceo (1845-1896) y el dominicano Máximo Gómez (1836-1905) son los tres principales ideólogos y estrategas de la independencia cubana.

11

Coincido aquí con Villaça (2010) y Santiago Juan-Navarro (2013) que han identificado la misma figura literaria en este film.

12

Aunque puede rastrearse fácilmente en otros casos en los que Martí no está presente, como por ejemplo el largometraje *Lucía.*

Como citar: Del Valle Dávila, I. (2018). ¿Cómo filmar la historia de Cuba?, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/como-filmar-la-historia-de-cuba/878