



## *Soy Cuba* y la tradición latinoamericana

Matías Borg Oviedo<sup>1</sup>

### **Resumen:**

*Soy Cuba* (1964), coproducción cubano-soviética dirigida por Mikhail Kalatozov, es un homenaje a la Revolución Cubana que constituye un ejemplo de vanguardia cinematográfica desde su aspecto formal. En palabras del guionista Yevgeny Yevtushenko, la película, concebida como “poesía visual” también es homenaje al cine vanguardista soviético de los años veinte. Podemos encontrar en ella dos escenas alusivas a Martí: en una aparece su busto como símbolo para los revolucionarios; en la segunda, la voz narrativa parafrasea algunas líneas del poema “Yugo y estrella”. El film recupera la figura de José Martí como símbolo y a partir de su retórica revolucionaria. Si bien las alusiones al poeta podrían parecer incidentales y superfluas a primera vista, nos interesa recuperar el diálogo que habilitan, un diálogo con la literatura latinoamericana que no ha sido explorado por la crítica. Aun cuando al film le ha sido restituído su merecido lugar en la historia del cine, parece no tener lugar en tanto arte latinoamericano, lugar que nos interesa explorar aquí. De algún modo, al citar a Martí, *Soy Cuba* vuelve visible la historia de los lazos que proyecta el modernismo: de Latinoamérica a Europa y a la Unión Soviética, y de vuelta a Latinoamérica. El film es parte de un modernismo que vuelve sobre la isla, transformado por traducciones y en un nuevo formato.

**Palabras clave:** Soy Cuba – José Martí – modernismo – poesía visual

---

<sup>1</sup> Matías Borg Oviedo es Licenciado en Letras Modernas por la UNC. Se especializa en teoría crítica, materialismo, estética y humanidades ambientales. Actualmente cursa un doctorado en literatura hispánica en Cornell University donde trabaja en un proyecto en el que explora problemáticas relativas al extractivismo en literatura, arte y cine latinoamericanos.

Basta recorrer cualquier rincón de Cuba para notar la ubicuidad de la figura del poeta José Martí. Erigido como símbolo de nacionalismo y revolución por el gobierno de Fidel Castro, la figura de su busto y sus palabras pueblan la isla<sup>2</sup>. El mito que de él ha creado el gobierno revolucionario consiste en una apropiación que lo ve como un precursor que inicia una lucha anticolonial que culmina con la revolución de 1959. Martí encarna perfectamente el artista/intelectual comprometido con la causa del pueblo, a quien le da voz. Muerto en combate en la lucha por la independencia, es la síntesis perfecta entre las armas y las letras: hay una continuidad entre sus palabras y sus acciones, que comparten la inclinación por la lucha.

El relato oficial de la Revolución subraya sus palabras a partir de su mensaje revolucionario, rescata su retórica agonal y olvida su trabajo formal. Sin embargo, si Martí ocupa importantes páginas en la historia de la literatura latinoamericana es no solo por el contenido de sus textos sino también por la renovación estética que propuso el movimiento del que se lo considera parte: el modernismo. Término acuñado por el otro gran representante del modernismo, Rubén Darío, fue luego traducido al inglés como *modernism* para designar las vanguardias artísticas de principios de siglo XX preocupadas por la ruptura, la innovación y experimentación estéticas.

*Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1964), coproducción cubano-soviética, es un homenaje a la Revolución Cubana que constituye un ejemplo de vanguardia cinematográfica desde su aspecto formal. En palabras del guionista Yevgeny Yevtushenko<sup>3</sup>, la película, concebida como “poesía visual” también era homenaje al cine vanguardista soviético de los años veinte. Podemos encontrar en ella dos escenas alusivas a Martí: en una aparece su busto como símbolo

---

<sup>2</sup> La canonización de su figura no comienza con la Revolución, sino que viene desde mucho antes, nótese que su primera estatua había sido erigida en 1905. Para más información ver Guerra, Lilian. (2005). *The Myth of José Martí*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

<sup>3</sup> Las referencias a las palabras de Yevgeny Yevtushenko pertenecen a una entrevista de 1995 CUNY City Cinematheque recogida en la edición en DVD de Milestone.

para los revolucionarios; en la segunda, la voz narrativa parafrasea algunas líneas del poema “Yugo y estrella”. A grandes rasgos podríamos decir que *Soy Cuba* es “modernista” (en el sentido anglófono del término) desde lo formal y rescata al Martí como símbolo y a partir de su retórica revolucionaria. Si bien estas alusiones podrían parecer incidentales y superfluas a primera vista, nos interesa recuperar el diálogo que habilitan, un diálogo con la literatura latinoamericana que no ha sido explorado por la crítica. Aun cuando al film le ha sido restituído su merecido lugar en la historia del cine, parece no tener lugar en tanto arte latinoamericano, lugar que nos interesa explorar aquí. De algún modo, al citar a Martí, *Soy Cuba* vuelve visible la historia del modernismo: de Latinoamérica a Europa y a la Unión Soviética, y de vuelta a Latinoamérica. El film es parte de un modernismo que vuelve sobre la isla, transformado por traducciones y en un nuevo formato.

Por último, nos interesa evaluar el problema de lo que podríamos llamar “soberanía representativa”, planteado por la película y que está en el centro de las decisiones estéticas de sus realizadores. La distancia con la realidad cubana por parte de los soviéticos tuvo como consecuencia que evitaran la profundidad psicológica en sus personajes y optaran por la reducción del diálogo al mínimo y por la “poesía visual” que crea sentido a partir de la composición de imágenes. La película fue mal recibida en Cuba, cuyos espectadores argumentaban en contra de lo que consideraban una representación extranjera, poco fiel a la realidad cubana. Pareciera que esta recepción inicial hubiera resistido el paso del tiempo, ya que la película sigue encontrándose en los márgenes de las historias del cine cubano y latinoamericano, un lugar que aquí nos interesa reevaluar. Al ser el modernismo el primer movimiento artístico “original” de Latinoamérica, su aparición es una afirmación de soberanía artística del continente y, en Cuba, coincide con la independencia del poder colonial de España. La cuestión de la

autorrepresentación, medular al modernismo, resurge con la aparición de *Soy Cuba* para desacreditar su autoridad en el trato de la temática.

La película se estrenó cinco años después de la deposición de Fulgencio Batista en 1959, reemplazado entonces por Fidel Castro como cabeza del gobierno revolucionario. Mosfilm y el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) fueron las dos instituciones responsables de la producción. La primera es la productora de clásicos del cine soviético como *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) y el primer largometraje de Andrei Tarkovsky, *La infancia de Iván* (1962)<sup>4</sup>. De la segunda puede decirse que, mientras los Bolcheviques no habían priorizado una industria cinematográfica sistemáticamente controlada por el gobierno revolucionario, los líderes revolucionarios cubanos buscaban una estructura centralizada y tomaron cartas en el asunto para implementarla ni bien asumieron el poder. La fundación del ICAIC el 24 de marzo de 1959 es a menudo considerada como el primer avance del gobierno revolucionario sobre el mundo de la cultura. Su primera producción fue *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960). El ICAIC y otras instituciones culturales cubanas como la Dirección de Cultura, Casa de las Américas y la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos gozaban de un poder considerable y respondían directamente al gobierno, sin la mediación de un Ministerio de Cultura (Malitsky, 2013: 22).

El plan del gobierno era construir una industria desde cero, pero uno de los problemas a los que se enfrentaron tempranamente era la falta de personas capacitadas para llevarlo a cabo. A manera de solución, buscaron realizar coproducciones con otros países socialistas, y entre 1962 y 1964 se realizaron tres proyectos: uno con la Unión Soviética (*Soy Cuba*), uno con la República Democrática Alemana (*Preludio 11* [Kurt Maetzig, 1964]) y uno con Checoslovaquia (*Para quién baila La Habana* [Vladimir Cech, 1963]). En cada

---

<sup>4</sup> Otros títulos destacados producidos por Mosfilm son *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972), *Stalker* (Andrei Tarkovsky, 1979) y *Cuando pasan las cigüeñas* (Mikhail Kalatozov, 1957).

caso, el país coproductor proveía no sólo de financiación y director sino también parte del resto del personal (Beumers, 2009: 112). Tal fue el caso de *Soy Cuba*, que contó con un director (Mikhail Kalatozov), un director de fotografía (Sergei Urusevsky) y un guionista (Yevgeny Yevtushenko) soviéticos, mientras que el elenco fue casi completamente cubano.

En la Unión Soviética, el contexto histórico en el que se produjo el film se conoce como el “deshielo de Krushev”. Al menos tres eventos marcan el inicio de esta era de optimismo y relajamiento de la represión y censura por parte del régimen de Krushev, como parte de un proceso de “desestalinización”: la muerte de Stalin en 1953, la publicación de la novela *El deshielo*, de Ilya Erenburg, en 1954 y el “Discurso secreto” de Nikita Krushev en 1956. Es difícil determinar con exactitud el final de este período, pero podríamos decir que se encuentra entre el final de la era de Krushev el 14 de octubre de 1964 (cuando fue reemplazado por Alexei Kosygin), la invasión soviética a Checoslovaquia en agosto de 1968, y el arresto y juicio de Andrei Siniavsky y Yuli Daniel por la publicación de trabajos “anti-soviéticos” en el extranjero, lo que les valió sentencias de cinco y siete años en campos de trabajos forzados, respectivamente (Beumers, 2009: 112). Si en los años veinte, cuando florecieron las vanguardias, la mayoría de los cineastas soviéticos trabajaban con entusiasmo para la ideología oficial, a la que adoptaron como propia, durante el estalinismo empezaron a sentirse esclavos de dicha ideología. Sin embargo, hacia finales de los años cincuenta comenzaron a liberarse del miedo omnipresente hacia el poder estatal y comenzaron a buscar formas de burlar a las autoridades. Por primera vez desde el período revolucionario, los cineastas soviéticos comenzaron a implementar sus propias ideas y a expresar sus orientaciones ideológicas. No obstante, se veían forzados a hacerlo de maneras indirectas, para evitar el antagonismo con sus

mecenas, que seguían gozando de control absoluto sobre la vida profesional de los artistas cinematográficos (Shlapentokh, 1993: 127).

El “deshielo” supuso una revitalización de la industria cinematográfica soviética: volvieron a filmarse comedias y las películas podían ocuparse de historias protagonizadas por individuos, al colocar valores humanistas por sobre preocupaciones ideológicas. Este período es descrito como un giro en las formas de representación, que comenzaron a posar su mirada sobre el individuo y la vida cotidiana, al presentar gente común en vez de los superhombres que protagonizaban los largometrajes soviéticos hasta entonces (Shlapentokh, 1993: 136). Se produjeron las primeras películas de amor y apareció un nuevo héroe, el “verdadero” ciudadano ruso<sup>5</sup>. El período inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, que coincidió con los últimos años del estalinismo, supuso una aguda caída en la producción cinematográfica. En 1951 se produjeron solo ocho largometrajes y una campaña oficial incrementó ese número a veinte en 1953, a cincuenta y cinco en 1954, y a sesenta y seis en 1955 (Beumers, 2009: 109).

*Soy Cuba* no es exactamente un buen ejemplo de los cambios en la representación, ya que es un homenaje grandilocuente a la Revolución Cubana y sus personajes son arquetipos que carecen de profundidad psicológica. Pero sí es un buen ejemplo del entusiasmo que la Revolución despertó en las generaciones de jóvenes soviéticos, que veían en Castro, según las palabras de Yevtushenko, la posibilidad de creación de un “socialismo humano”. Con una duración de 141 minutos, esta película filmada en blanco y negro cuenta cuatro historias casi independientes entre sí que se desarrollan en el contexto de una Cuba prerrevolucionaria. La primera protagonista es María, una prostituta de la Habana comprometida con Pedro, un vendedor ambulante de frutas. Ella

---

<sup>5</sup> *Cuando pasan las cigüeñas*, el film que Khalatov dirigió inmediatamente antes de *Soy Cuba*, es un buen ejemplo de esto. Aquí el protagonista es un muchacho que se ofrece como voluntario para pelear en la Segunda Guerra y debe dejar atrás a su novia.

conoce a un turista americano que la lleva a su precaria vivienda en las afueras de la ciudad. Luego de pasar la noche juntos, el americano la convence de comprarle su crucifijo y, cuando sale a la calle se ve cara a cara con Pedro, quien sólo entonces descubre el oficio de su prometida. La segunda es la historia de un campesino que cultiva caña de azúcar. Cuando el terrateniente le informa que la tierra que ha trabajado por años fue vendida a la United Fruit Company, decide incendiar los campos de cultivos y la casa en la que vive. La tercera historia muestra las actividades de estudiantes militantes en la Universidad de la Habana. Aquí el protagonista es Enrique, quien, luego del asesinato de un estudiante a manos de la policía, lidera una protesta en contra de la policía que culmina en su propia muerte, lo que lo convierte en un mártir de la inminente revolución. La última historia describe cómo Mariano, un escéptico trabajador rural, decide unirse a la guerrilla revolucionaria afincada en Sierra Maestra luego de que sus tierras y casa son destruidos durante un ataque aéreo. Su historia culmina con el éxito de la Revolución, en una escena en la que vemos a los revolucionarios entrando a la Habana mientras cantan "La Bayamesa". Cada uno de los pasajes está enmarcado por intervenciones de una voz narradora, la voz de Cuba que habla en primera persona y le da el título al largometraje. Todos tienen en común un mismo tono de denuncia de las situaciones de injusticia que se vivían en la isla antes de la Revolución, un contexto marcado por la desigualdad social, la explotación y una fuerte presencia norteamericana.

El film no pudo atravesar la cortina de hierro y no se estrenó en Europa ni en los EE. UU., y donde sí fue estrenada, en Cuba y la URSS, fue un fracaso en términos de público y cosechó críticas positivas y negativas por parte de especialistas. Los elogios fueron para los logros técnicos del film, mientras que los cubanos la criticaron por no ser una representación acertada de la nación, un argumento que se sostenía en el hecho de que fuera una producción

mayormente extranjera (Oukaderova, 2014). En la Unión Soviética la audiencia la votó como una de las peores películas del año, y fue criticada por su representación hierática de la isla y su gente, por ir en contra de la representación más realista, preferida por los soviéticos. En otras palabras, se la criticaba por alejarse del realismo socialista que todavía sobrevivía en las retinas de los espectadores soviéticos, en particular en las de los miembros del Partido. Más recientemente, el film ha sido criticado por ser melodramático y grandilocuente, sin olvidar la aversión que su “agitprop”<sup>6</sup> ha generado en la crítica cinematográfica occidental (Rosenbaum, 2004). Como consecuencia de ello, *Soy Cuba* fue prácticamente desconocida para el mundo occidental durante años y cayó en el olvido aun cuando su director había ganado la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1958 por su película anterior *Cuando pasan las cigüeñas* (1957). Kalatozov no era el único miembro estelar del equipo, que también incluía al prestigioso director de fotografía Sergei Urusevsky y a Yevgeny Yevtushenko como uno de sus guionistas, quien ya era en ese momento, a pesar de su juventud, un reconocido poeta. No fue hasta 1992 que la película se proyectó en el Festival de cine de Telluride y al año siguiente en el Festival de San Francisco, donde atrajo la atención de Martin Scorsese y Francis Ford Coppola, quienes compraron los derechos, la restauraron y relanzaron, lo cual comenzó un proceso de redescubrimiento en Occidente facilitado también por la caída del muro de Berlín. Debido a estas peripecias, es casi imposible encontrar alusiones al film por más de veinticinco años, desde su lanzamiento inicial hasta su redescubrimiento, y no ocupa un lugar de importancia en las historias del cine ruso o cubano donde, en el mejor de los casos, recibe una breve mención. En este sentido, *Soy Cuba* está en los márgenes de la historia al mismo tiempo que se encuentra imbuida en ella.

---

<sup>6</sup>Acrónimo de “agitación” y “propaganda”, se trataba de una división del Comité Central del Partido Comunista que se encargaba de coordinar la propaganda de todas las instituciones soviéticas (Rusnock, 2004: 15).



Podría decirse que la película no fue bien vista por el gobierno revolucionario quizás porque no termina de reconocer la importancia de la vanguardia política en el desencadenamiento de la revolución. Lo que hace la película es justificar la urgencia de una revolución en el contexto prerrevolucionario cubano a partir de la representación de un pueblo subyugado que sufría una injusta opresión. El alzamiento popular aparece justificado a los ojos del espectador y la vanguardia política parece ser uno más entre varios frentes de resistencia a la ubicua ocupación norteamericana de la isla. Esta visión difiere del lugar adjudicado a la vanguardia revolucionaria en un texto como *El socialismo y el hombre en Cuba*, de Ernesto “Che” Guevara, donde hay una clara separación entre dos actores revolucionarios: “el pueblo, masa todavía dormida a quien había que movilizar, y su vanguardia, la guerrilla, motor impulsor del movimiento, generador de conciencia revolucionaria y de entusiasmo combativo” (1967: 8-9).

En la entrevista para la televisión americana citada anteriormente, el guionista Yevgeny Yevtushenko revela varios aspectos de la realización de la película. Declara que los realizadores llegaron a la isla en 1961, cuando el optimismo por la reciente Revolución todavía era generalizado, y agrega que el espíritu ya no era el mismo para el momento en que el trabajo completado vio la luz. En sus palabras, la voz cantante en la realización era la de Sergei Urusevsky, quien se movía como un “dictador” al que era imposible evitar. A él le reconoce la estética de la película propuesta como “poesía visual”: tres años en Cuba no alcanzaron para captar el “espíritu” del pueblo cubano, lo que trajo como consecuencia la decisión estética de dividir el largometraje en cuatro historias que condensaran la intolerable opresión del período prerrevolucionario. Se podría decir que *Soy Cuba* privilegia la forma por sobre el contenido y Yevtushenko cuenta que la intención original de Urusevsky era prescindir completamente de diálogo, intención que fue resistida por el

primero y por Enrique Pineda Barret, los dos guionistas que eran a su vez poetas. Si bien hay diálogo en la película, es notorio que éste ha sido reducido al mínimo y siempre que es posible se prescinde de él. Poesía visual es un buen término para nombrar el estilo de *Soy Cuba* porque refiere tanto al cuidado en la composición de cada toma como a la dimensión experimental de su cinematografía. A continuación, comentaremos algunas características de este elogiado estilo.

En su aspecto formal, *Soy Cuba* se destaca por su excepcional cinematografía, caracterizada por largas tomas ininterrumpidas y el uso de primeros planos extremos de los actores. El estilo de Sergei Urusevsky puede verse en “el notable juego de ángulos de cámara inesperados y los efectos de contraste de luces y sombras y, en particular, la captura del follaje con un rápido movimiento de cámara que se funde en una línea sólida”<sup>7</sup> (Zorkaya, 1989: 214), lo que le ganó a la película la fama de ser un experimento cinematográfico. Una de sus secuencias más icónicas aparece justo después de la escena de apertura: comienza en la azotea de un hotel de la Habana y desciende varios pisos para acabar bajo el agua de la piscina, todo en una sola toma. Esta escena se filmó diecisiete veces antes de obtener el resultado deseado, y sus hazañas técnicas revelan por qué: se trata de una sola toma que involucró a más de cien actores, con una cámara que realiza primeros planos, desciende varios pisos, captura ángulos amplios y culmina sumergida bajo el agua. Otra característica del film es el uso de grúas, de lo que es buen ejemplo la escena de la procesión que homenajea a Enrique. Aquí la cámara está al nivel de la calle, se mueve siguiendo a los actores en la procesión, luego comienza a elevarse varios niveles, cruza la calle e ingresa una sala donde trabajan obreros habaneros, la atraviesa y sale por la ventana al otro extremo para terminar sobrevolando la procesión en la calle. Jonathan Rosenbaum señala que el noventa y siete por

---

<sup>7</sup> Cuando no existen traducciones al español disponibles, la traducción es mía.

ciento de la película fue filmado con cámara en mano (2004: 374), y subraya otras características como la expresividad del movimiento de cámara, los usos de fuertes contrastes de blanco sobre negro, y viceversa, y el uso de una lente gran angular para crear distorsión espacial en el primer plano y profundidad de campo en el fondo de la toma (2004: 371). Urusevsky también hizo un amplio uso de cámaras infrarrojas que crean efectos como el contraste entre el cielo oscuro y la blanca caña de azúcar, los que generan una cierta sensación de inmersión del espectador en el paisaje. Su estilo crea tomas altamente expresivas que producen una ilusión de cercanía respecto de los personajes, cada cuadro ha sido compuesto cuidadosamente y cuenta con unidad narrativa.

Algunos críticos (Harte, 2013; Iordanova, 2000) han interpretado el estilo de Kalatozov y Urusevsky como un homenaje al cine soviético de la vanguardia de los años veinte, con reminiscencias de directores como Eisenstein. Esto no es una mera coincidencia, ya que los primeros largometrajes de Kalatozov coincidieron con los finales de la vanguardia y Urusevsky tuvo una formación como pintor con maestros miembros del constructivismo soviético. Urusevsky fue “el último constructivista ruso en heredar de su maestro una fascinación por la modernidad y la civilización propulsadas por la máquina, y, sin embargo, compartía con su coautor Kalatozov una visión trágica del proyecto de la modernidad” (Prokhorov, 2001: 13). Si dividimos al cine entre realistas y formalistas, o entre objetivistas y constructivistas; los primeros buscarían usar el cine como medio para reflejar la “vida real”, el cine del Neorrealismo italiano sería un buen ejemplo de esto. Por otra parte, los segundos intentan representar el mundo libres de las ataduras de la “realidad objetiva”, ejemplo de esto serían las películas del realismo socialista soviético “puro” y, también, nuestra *Soy Cuba*. Si hay algo que revela la cercanía entre Eisenstein y nuestra película es la dialéctica

hombre/historia que plantean: si para Eisenstein “el hombre es simultáneamente el objeto y el sujeto de la historia, su creador y la materia de la que está hecha” (Zorkaya, 1989: 71), en la película de Kalatozov esta forma de relación se duplica. Los protagonistas de *Soy Cuba* son a la vez actores y se dejan actuar por el movimiento histórico. Igual que en Eisenstein, el verdadero héroe en Kalatozov es el colectivo de la masa. Si bien las historias que se cuentan son de personajes particulares, estos no son individuos sino representantes de una colectividad. En este sentido, cuando Neya Zorkaya escribe sobre los personajes de Eisenstein parece que lo hiciera sobre los de Kalatozov: “son significativos sólo en su contexto social, retratando el insostenible yugo de la opresión y los límites de la resiliencia humana” (1989: 73). Si en algo se diferencian Kalatozov y Urusevsky de Eisenstein es en la ausencia casi absoluta de montaje en el cine de los primeros, técnica de edición de la que el segundo fue pionero y que poblaba sus obras. Podría decirse que *Soy Cuba* es a Kalatozov lo que Eisenstein hubiera querido hacer con *¡Que viva México!*, un film pensado como un homenaje a la Revolución Mexicana que el director no llegó a completar.

Sus experimentos formales acercan a *Soy Cuba* a un proyecto vanguardista para un tema profundamente anclado en la modernidad: la revolución social. Las cuatro historias del film parecen captar el momento mismo en el que sus personajes se vuelven conscientes de la situación de opresión a la que están sujetos. Todo ello culmina en el momento final de la revolución y la justifica como una consecuencia deseable que traerá justicia a una situación de injusticia: aquella vivida por los personajes y, por extensión, por el pueblo de Cuba en su conjunto. Cuba es retratada como una tierra repleta de promesa y futuro, donde todo está por hacerse. Un país de tierra fértil y de gente honesta, trabajadora y bondadosa lista para transformar su nación, y cuyo único impedimento es el régimen de Batista con el apoyo de la

presencia americana en la isla. Esta situación de dominación mantiene a Cuba en el atraso y no la deja ingresar al futuro.

La decisión estratégica por parte del ICAIC de asociarse con Mosfilm responde no sólo a la ya mencionada falta de personal idóneo sino también a la falta de fondos en el contexto de la ajustada economía cubana. Recurrir a los soviéticos era también una manera de aprovechar la “fiebre cubana” que imperaba en la Unión Soviética durante los primeros años de la década del sesenta. Castro tenía la ambición de modernizar al país al llevar a cabo una transformación de cada aspecto de él y de la vida de sus ciudadanos. Las artes eran, claro está, una parte importante de este proyecto y la actitud de Castro hacia los artistas e intelectuales cubanos se pudo ver claramente en su “Discurso a los intelectuales” de 1961, donde proclamó “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”. Estas palabras fueron pronunciadas luego de que el respeto del gobierno por la libertad de expresión fuera fuertemente cuestionado cuando el ICAIC censuró el cortometraje *P.M.* (Alberto Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961) por considerarlo contrarrevolucionario. Éste fue el primer acto de censura llevado a cabo por una institución oficial desde la Revolución y marcó un parteaguas en la relación entre artistas e intelectuales y el régimen castrista. *Soy Cuba*, por su parte, fue la primera y única colaboración cinematográfica entre Cuba y la URSS, pero fue solo un breve episodio de una larga historia de relaciones entre ambos países, un lazo del que las aspiraciones de modernización de Cuba se volvieron altamente dependientes. A pesar de los esfuerzos de Castro por crear alianzas en el Tercer Mundo, la economía cubana quedó dependiente de la asistencia soviética y sufrió fuertemente su desaparición a principios de los años noventa.

El film también propone un diálogo con otra tradición: la del arte latinoamericano y, particularmente, su literatura. Ha de subrayarse que, de

toda la bibliografía consultada para el presente artículo, solo un artículo pertenece a lo que podría llamarse arte en el mundo hispanoparlante: el *Hispanic Research Journal*. El resto comprende artículos y reseñas en revistas de cine, capítulos de libros sobre cine, historias de cine soviético y trabajos académicos. Prácticamente todas estas referencias pertenecen a su recepción luego de que la película fuera redescubierta en los años noventa. Esto revela que la academia le ha concedido un lugar, aunque no central, sí de cierto reconocimiento en la historia del cine. Sin embargo, pareciera que aún persiste en América Latina la que fue su recepción inicial: como una representación errada y extranjera del continente y su gente.

Dijimos que hay dos referencias a José Martí a lo largo de *Soy Cuba*, las dos muy próximas temporalmente y ambas pertenecen a la historia de los estudiantes. La primera se da en la escena de la redada: mientras uno de los estudiantes es interrogado con un arma contra su cabeza podemos ver un pequeño busto de Martí en uno de los estantes del fondo. La segunda se da un par de escenas después e inmediatamente seguida del asesinato del primer estudiante. Aquí escuchamos la voz narradora que parafrasea el poema “Yugo y estrella”: “Los hombres cuando nacen tienen dos caminos: el del yugo que obliga y sojuzga, o el de la estrella que ilumina y mata. Escogerás la estrella, duro será el camino y lo señalaremos con la sangre. Pero al caer un hombre por una causa justa, surgen por miles otros, y cuando ya no queden hombres, hasta las piedras se alzarán”.

Podríamos atribuir las referencias a Colón y a Martí al otro guionista aparte de Yevtushenko, Enrique Pineda Barnet, poeta cubano, quien hizo su primera incursión en el cine en *Soy Cuba*. Podría decirse que dichas referencias ponen al largometraje en diálogo con una tradición que la crítica parece haberle negado: la del arte y la literatura latinoamericanas. Para retomar un tema que hemos anticipado antes y problematizar esta posible pertenencia, en una

entrevista de 1965, Urusevsky declara: “digamos que nosotros, como extranjeros, llegamos a un país en el que nunca habíamos estado y empezamos a filmar un drama psicológico o novelístico; probablemente no hubiéramos podido hacerlo”. Acerca de la manera en la que resolvieron dicho dilema responde: “Veíamos el film como una especie de poema, como narrativa poética (...) Esta forma no requiere de mucho detalle de la vida cotidiana o de descripciones psicológicas exhaustivas. Lo que sí nos parecía absolutamente necesario era la creación de una imagen”. La elección del estilo parece motivada por una limitación: la falta de conocimiento del objeto representado. Al cineasta le interesa destacar la forma sobre el contenido, dejar hablar la forma sin priorizar el contenido. Como veremos más adelante, dicha elección luego será criticada justamente por supeditar el contenido a la forma.

### **Las vueltas del modernismo**

En un artículo de *Third text*, David Craven revela el primer uso de la palabra “modernismo” por parte del poeta nicaragüense Rubén Darío en 1888. Contemporáneo de Darío, él y Martí son reconocidos como los principales representantes de este movimiento literario. El término “modernismo” se utiliza para describir un fenómeno transnacional en las letras latinoamericanas que es difícil describir como un movimiento debido a la falta de articulación entre sus miembros, quienes comparten sin embargo el objetivo de una búsqueda de innovación poética: “El modernismo no es una escuela –pues no tiene reglas ni cánones fijos– sino una época regeneradora” (Schulman y González, 1969: 27). Más adelante, Schulman y González agregan que esta época se define por: “La exploración de nuevos senderos expresivos, la búsqueda de renovadas formas estilísticas frente al academismo de ribetes neoclásicos que imperaba antes de la revolución modernista” (1969: 39).

Destacaremos dos aspectos importantes del modernismo para el presente trabajo. Por una parte, se trata del primer movimiento artístico “original” de Latinoamérica, ya que la literatura previa a él se caracterizaba por seguir tendencias europeas: el romanticismo y realismo, antes en el siglo XIX. Por esto es que hemos considerado al modernismo como un fenómeno que implica una idea de soberanía e independencia artística. Por otra parte, el modernismo es característicamente continental. La estética de los modernistas no buscaba representar la realidad local, pero crear una poesía cosmopolita libre de localismos y con aspiraciones transnacionales, continentales, con fluidos diálogos entre escritores a lo largo del continente<sup>8</sup>. Al mismo tiempo, el modernismo era un modo de resistencia anticolonial transversal al continente, lo cual es particularmente notable en el trabajo de Martí, cuya literatura podría considerarse el primer intento por crear una diferencia latinoamericana que la separase de la influencia norteamericana<sup>9</sup>. Esta retórica luego tendrá indefinidas réplicas en distintas formas de latinoamericanismo a lo largo del siglo XX. El modernismo es, entonces, al mismo tiempo cosmopolita y parte de una lucha emancipadora, una herramienta que uniría al continente latinoamericano bajo una misma batalla<sup>10</sup>. Martí, como ya hemos dicho, se convertirá en uno de los símbolos de la Revolución Cubana, la cual lo reconoce como el poeta cubano por excelencia. No debe sorprendernos que se lo cite en la película, ya que se trata de un autor comprometido tanto con la renovación formal como con el nacionalismo. Juan Marinello, en esta dirección, agrega: “Las batientes fundamentales de la poética de Martí no pueden ser sino testimonio de su entendimiento de la vida y del destino del hombre. Para él

---

<sup>8</sup> No sólo existía diálogo entre los escritores, sino que éstos se movían por el continente. Emblemático es el caso de Darío, nicaragüense por nacimiento, quien pasó largas estancias en El Salvador, Chile, Argentina y España.

<sup>9</sup> Si bien la genealogía de la diferencia latinoamericana puede remontarse a mediados del siglo XIX, la obra de Martí es la primera en divulgar esta noción.

<sup>10</sup> Cabe aclarar que esta situación se vuelve más ambigua en el caso de otros modernistas, como el propio Rubén Darío.



había de ser el verso un arma luciente y delicada, dispuesta para los más nobles fines de enriquecimiento espiritual y servicio colectivo” (1972: 68). Vemos en esta cita cómo para Martí el verso es un vehículo de la palabra, que a su vez está supeditada a un fin superior, tiene su fin en el espíritu y en un sujeto colectivo. La poética martiana sopesa contenido y forma por igual, no subsume una a la otra, sino que ambas se acompañan en el ejercicio de la pregonada libertad creadora. En el mismo texto, Marinello opone a Martí y a Darío para decir que “El cubano escribe en perenne servicio de la América Latina, de la que es vocero, defensor y combatiente. No es esa la postura del nicaragüense, que llega a declarar un día que no se tiene por escritor americano” (1972: 27); y cita palabras textuales de Martí: “Los versos no han de hacerse para decir que se está alegre o se está triste, sino para ser útiles al mundo” (ibid.).

A partir de las citas que hemos intercalado se comienzan a evidenciar las razones por las que Martí es reconocido como el gran poeta nacional por parte de la Revolución, ya que sintetiza las máximas que Marx erige en sus “Tesis sobre Feuerbach”, donde aboga por la complementariedad entre teoría y práctica en el trabajo intelectual (Engels y Marx, 2006). Es la síntesis del tipo de intelectual comprometido que defiende la vanguardia revolucionaria, que ve a José Martí como un predecesor que inicia una lucha que culmina con ella. Hay un dato biográfico que refuerza aun más esta lectura: en 1892, luego de diez años de trabajo literario, deja de escribir y se consagra por entero a la lucha revolucionaria, deja las letras por las armas. Sin embargo, nunca deja de escribir por completo, ya que sigue publicando artículos en su labor como periodista. Schulman y González dirán al respecto de los textos recogidos en sus *Diarios*: “Nada de esto parece propicio a las gallardías de estilo que él creía haber preterido. Ahora se propone ser simplemente claro, sencillo, eficaz y tiernamente expresivo. La lengua –en su intención– será ahora mero vehículo pragmático, instrumento al servicio de una causa sagrada o de la efusión

amorosa, simple elemento transmisor de ideas o de emociones íntimas, despojado de arreos poéticos” (1962: 61). Cuando adopta las armas, Martí deja atrás su estilo: pondrá, en definitiva, el contenido por sobre la forma. Pareciera que su estilo anterior, ese que le ganó un lugar de privilegio en la historia de las letras latinoamericanas, no era lo suficientemente eficaz para transmitir el contenido con el que ahora quería llenar sus palabras. Siempre según Schulman y González, el artista que Martí quiere matar en sí sobrevive a su pesar y “lo único que Martí consigue es crear un nuevo estilo, inaugurar una prosa inédita, breve y concisa hasta alcanzar increíble laconismo” (1962: 61)<sup>11</sup>. Hay una potencia artística de la palabra martiana que resiste la voluntad del mismo autor. Sin embargo, como veremos a continuación, podríamos decir que en su legado el Martí que sobrevive es aquel último que quiso poner el contenido por sobre la forma, ya que este es el que será rescatado por la Revolución en una lectura que, a fuerza de repetición, se impondrá en la isla.

### **Voces cubanas**

El film documental *Soy Cuba, o mamute siberiano* (Vicente Ferraz, 2005) es un intento de recuperar las condiciones de producción de la película de 1964. Su logro más interesante es haber recogido testimonios de muchos de los participantes de la película, en particular los cubanos. De esos testimonios, nos interesa recoger aquí la recepción inicial de la película por quienes trabajaron en ella en su momento, ya que todos parecen coincidir en la decepción que les produjo ver el resultado final. Raúl Rodríguez, uno de los asistentes de cámara, declara su desacuerdo con la propuesta estética: “No puedo concebir que la imagen sea más importante que el contenido; esa imagen tiene que estar subordinada a un contenido y tiene que estar subordinada a un director”. Según Rodríguez, los cubanos estaban más

---

<sup>11</sup> Sobre el estilo tardío de Martí, ver Camacho, Jorge. “¡Las toman donde las hallan!” *Once textos inéditos de José Martí*. Miami: Alexandria Library Publishing House, 2015.

interesados en propuestas estéticas como el “Cinema Novo” que Glauber Rocha llevaba adelante en Brasil y no en el cine soviético. Yolanda Benett, secretaria de producción, agrega a su crítica que “No me gustó mucho, a veces me daba la impresión de que ellos [los soviéticos] querían plantear una realidad que no era exactamente así” y que “La fotografía estaba muy por encima del guión”. Raúl García, actor que interpretó a Enrique, el estudiante asesinado, opina que “Kalatozov quería imponer un tono épico, un tono poético que no me parecía bien tocando cosas históricas (...) quizás no entendimos su carácter, pero lo que sí es seguro es que él no entendió el nuestro”. Respecto del “carácter cubano”, Salvador Wood, otro de los actores, añade: “El tempo lento, continuado, sostenido, que no termina nunca, eso no es un temperamento cubano”; y, por último, Sergio Corrieri sentencia: “Esa es una realidad cubana vista a través de un prisma eslavo”.

Lo que nos interesa proponer aquí es que al centro de *Soy Cuba*, más allá de las vicisitudes históricas, hay un problema de traducción del modernismo que marcó su derrotero. Se trata de una estética que es, a la vez, una política y en la que sus detractores cubanos se quedan con el último Martí. El pecado de los realizadores soviéticos no es, necesariamente, su condición de otredad y de extranjería o, en todo caso, si lo es, lo es porque esa distancia que se extiende entre La Habana y Moscú no es sólo una distancia lingüística, cultural e histórica; sino que es, sobre todo, y en este caso en particular más aun, un enfrentamiento de dos estéticas. Más que una crítica de la incapacidad de representación, la principal crítica de los cubanos para con *Soy Cuba* se dirige hacia su excesivo formalismo, el mismo punto que la crítica posterior a su relanzamiento en los años noventa tanto ha elogiado de ella. Esta interpretación es hija del último Martí, aquel recuperado por la revolución castrista y que enfatiza la superioridad del contenido sobre la forma.

El modernismo, no obstante, antes de volver con *Soy Cuba* atravesó otra historia paralela por fuera de sus orígenes latinoamericanos. Traducido al contexto europeo, el nombre se relaciona con los movimientos de vanguardia, uno de los cuales es el constructivismo ruso al que se vincularon Kalatozov y Urusevksy, y que, contraria a esta lectura martiana, concibe al cine como una forma de crear objetos “útiles” que participaran en la construcción de una nueva sociedad. El cineasta constructivista se ve a sí mismo como un ingeniero, sólo cambia el tipo de objeto que produce, pero el fin se mantiene: servir a la sociedad. En nuestra película, esto se traduce en imágenes altamente codificadas y exquisitamente compuestas, que puedan asegurar una legibilidad universal. Después de todo, el objetivo de los cineastas era divulgar el espíritu de la Revolución Cubana en el mundo. El grado de perfeccionismo de *Soy Cuba* fue criticado como un preciosismo que no cumplía con su objetivo divulgador. Ese mismo exceso de formalismo, la caída en la “inutilidad”, le permitió, treinta años más tarde, ser recuperada. Claro que esto ocurre en un contexto de recepción en el que sus resabios ideológicos pierden su potencia antagonista en Occidente.

*Soy Cuba* y sus vicisitudes son hijas de los acontecimientos que marcaron la segunda mitad del siglo XX en Occidente. Escribir su historia es escribir la historia de una Guerra Fría marcada por el enfrentamiento entre dos ideologías irreductibles. Es, también, la historia del subdesarrollo del Tercer Mundo, aquel que bregó por crear un mundo alternativo al enfrentamiento de dos potencias cuya exhibición de fuerzas tuvo al mundo entero a punto de ser testigo de su propia desaparición. En ella se condensa, a su vez, la historia del modernismo con sus idas y vueltas y sus interpretaciones. Aparecida en un contexto de división ideológica, no satisfizo a la ideología a la cual debería haber respondido en su época de aparición y tampoco pudo atravesar la “cortina de hierro” para ser conocida en Occidente. Luego de la caída del muro

de Berlín y el colapso de la división de mundos, cuando el comunismo dejó de ser una amenaza, fue redescubierta en el corazón mismo del enemigo al que pretendía denunciar y por dos de los más reconocidos directores de la industria hollywoodense. Este reconocimiento, sin embargo, no llega a una Cuba golpeada por el retiro del apoyo soviético y aún víctima del bloqueo norteamericano.

Pero hay un giro más en el laberinto de recepciones del film, que se produce cuando los protagonistas de *Soy Cuba, o mamute siberiano* toman conciencia del redescubrimiento que ha gozado el film se apresuran a hacer juicios que la reivindicán. Inicialmente, Pineda Barnet detestó el resultado de un trabajo del que se sentía avergonzado y culpable, no toleró la voz narradora, la actuación exagerada y el tono melodramático. Un par de escenas más adelante, y en un giro sorprendente, cambia este tono por otro que defiende el lugar de *Soy Cuba* en la historia del cine cubano y latinoamericano: “Aunque nadie lo haya reconocido en ningún momento, el cine cubano y el cine latinoamericano le debe grandes escenas de homenaje o de memoria o de reminiscencia o de influencia de la cámara de Urusevsky”. Entre las películas que darían cuenta de su influencia están *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), *Lucía* (Humberto Solás, 1968) y dice que incluso llegó al cine de Glauber Rocha, ya que dice reconocerla en sus escenas de “grandiosidad”. No tenemos noticia de que el film se haya visto en Brasil, pero quizás estos aspectos de su estética hubieran llegado filtrados por el cine cubano. Raúl Rodríguez destaca que luego de la filmación de la película, se empezó a filmar con cámara en mano en el cine de la isla, como una huella que hubiera quedado del estilo de Urusevsky, cita a *Manuela* (Humberto Solás, 1966) y *Lucía* como ejemplos. De modo que podemos arriesgar que, aunque la literatura especializada no lo reconozca, *Soy Cuba* sí ha dejado su huella en el cine cubano y quizás incluso en el latinoamericano. Aunque estas influencias

puedan debatirse, creo que no puede debatirse que, al ser protagonista de una historia de circulación y recepción tan particular, y al proponer un diálogo casi tangencial con el modernismo, la película ocupa (o debería ocupar) un lugar dentro de la historia del cine latinoamericano porque, desde sus márgenes, vuelve visible su historia y muchas de las contradicciones que la atraviesan.

### **Bibliografía consultada**

- Beumer, B. (2009). *A History of Russian Cinema*. Oxford: Berg.
- Chanan, M. (2003). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ching, E., Buckley, C. y Lozano-Alonso, A. (2007). *Reframing Latin America: A Cultural Theory Reading of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Austin, TX, USA: University of Texas Press.
- Craven, D. (1996). *The Latin American Origins of Alternative Modernism*. Third Text, 36, 29-44.
- Engels, F. y Marx, C. (2006). *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Galt, R. (2011). *Pretty: film and the decorative image*. New York: Columbia University Press.
- Guevara, E. (1967). *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Ediciones Políticas.
- Harte, T. (2013). "Monumental Melodrama: Mikhail Kalatozov's Retrospective Return to 1920s Agitprop Cinema in *I Am Cuba*". *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*, 3, 1-12.
- Iordanova, D. (2000). "Urusevsky, Sergei". En *International Dictionary of Films and Filmmakers* (4, 878-880). Detroit: St. James Press.
- Jrade, C. L. (1998). *Modernism, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin, Tex: University of Texas Press.

- Malitsky, J. (2013). *New Directions in National Cinemas: Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
- Marinello, J. (1972). *José Martí*. Madrid: Júcar.
- Oukaderova, L. (2014). "I am Cuba and the space of revolution". *Film & History*, 44(2), 4-21.
- Prokhorov, A. (2001). *The unknown new wave: Soviet cinema of the sixties, in Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960s*. Pittsburgh: Pittsburgh Russian Film Symposium.
- Ramos, J. (2001). *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Rosenbaum, J. (2004). *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Rozen, W. (2013). "Out of Body Experience". *Framework* 54.1, 102-4.
- Rusnock, K. A. (2004). "Agitprop". En *Encyclopedia of Russian History* (15-16). New York: Macmillan Reference USA.
- Schulman, I. A., y González, M. P. (1969). *Martí, Darío y el Modernismo*. Madrid: Editorial Gredos.
- Shlapentokh, D. y Shlapentokh, V. (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991: ideological conflict and social reality*. Hawthorne: Aldine de Gruyter.
- Thomajan, D. (1995). "Handheld Heaven, Agitprop Purgatory - I Am Cuba Directed by Mikhail Kalatazov". *Film Comment*, 31.2, 87.
- Zorkaya, N. (1989). *The Illustrated History of Soviet Cinema*. Moscú: Novostroy Press Agency Publishing House.