

*De «Los primeros treinta» a «Páginas del diario de José Martí»:
la mitologización de la historia en el cine de José Martí*

*From «Los primeros treinta» to «Páginas del diario de José Martí»: The
Mythologization of History in José Massip's Films*

Santiago Juan-Navarro

Florida International University

Resumen

Páginas del diario de José Martí (1971), de José Massip, es uno de los filmes cubanos más injustamente olvidados. A mitad de camino entre el documental y la ficción, el filme es tan inclasificable como fue polémico en su momento. Considerado por muchos críticos como un atrevido ejercicio de hibridez cinematográfica, transmite a su vez una visión manipuladora y propagandística de la historia y la política cubanas. El presente ensayo explora los orígenes del filme en relación con el guión inédito titulado 'Los primeros treinta', que se conserva en la Cinemateca de Cuba, así como su destino aciago: su censura y el fracaso de todos los intentos por rescatarlo.

Palabras clave: Cine cubano, ICAIC, José Massip, José Martí, Fidel Castro, revolución historia, mito, propaganda, censura

Abstract

José Massip's *Páginas del diario de José Martí* (1971) is one of the most unfairly forgotten Cuban films. Halfway between documentary and fiction, the film is as unclassifiable as it was controversial. Considered by most critics as a daring exercise in film hybridity that purports to break aesthetic molds, it simultaneously conveys a propagandistic and highly manipulated view of Cuban history and politics. This essay explores the origins of the film vis-à-vis an

unpublished script deposited at the Cuban Film Archive ('Los primeros treinta'), while examining its dark fate: its censorship and the failure of all subsequent attempts to rescue it.

Key words: Cuban cinema, ICAIC, José Massip, José Martí, Fidel Castro, revolution, history, myth, propaganda, censorship

En los archivos de la Cinemateca de Cuba se conserva un guión anónimo y sin fecha titulado *Los primeros treinta*.¹ El manuscrito, estructurado sobre citas de José Martí y Fidel Castro, tiene como tema central la construcción de la nación cubana sobre la base de las guerras independentistas y la revolución de 1959. El guión arranca con un famoso discurso de Fidel en La Demajagua (1968) y culmina con una recreación del *Diario de Campaña* (1895) de Martí. Estos rasgos, unidos a otros que estudiaremos a continuación, nos llevan a pensar que podría tratarse de un frustrado proyecto colectivo para la campaña de los « 100 años de lucha por la liberación », que terminó siendo usado por José Massip para su largometraje *Páginas del diario de José Martí* (1971). Al igual que *Los primeros treinta*, *Páginas* está construida sobre la base de textos de Martí y discursos de Fidel y fue también parte del ciclo conmemorativo del centenario. A pesar de los elogios que recibió de Alejo Carpentier, *Páginas* fue censurada por las autoridades y el guión anónimo desterrado a los archivos de la Cinemateca. Ya en los 90, Tomás Piard realizaría un documental para la TV cubana (*En busca del filme perdido*), que corrió peor suerte (nunca llegó a emitirse). Partiendo de la historia de este guión perdido y de sus fallidos intentos de rescate, analizaremos los oblicuos caminos de la censura y la autocensura en el cine cubano de las últimas décadas.

El guión archivado

La campaña de los 100 años de lucha llevó a la cúpula del ICAIC a planear un gran filme colectivo para conmemorar la efemérides. En una entrevista, Bernabé Hernández lo describe en estos términos :

A mediados del año 68 un grupo de Directores teníamos algunas ideas para realizar una serie de trabajos sobre el Centenario del inicio de las luchas independentistas. Esas ideas

¹ Mi agradecimiento a la Cinemateca de Cuba, y en especial a Lola Calviño, Mario Naito y Antonio Mazón, por facilitarme el acceso a los materiales de archivo empleados en este artículo. Este ensayo no hubiera sido posible sin la ayuda de Tomás Piard, que pacientemente respondió a todas mis preguntas, y la generosa asistencia del Centro de Estudios Cubanos de FIU, que hizo posible mis investigaciones en el ICAIC en mayo de 2006.

nacían de nuestra propia interpretación de esos hechos, de nuestra visión de esos años. Se produjo un esfuerzo por la Dirección del ICAIC por tratar de coordinar estos trabajos en un solo largometraje hecho libremente por los distintos Directores, en el que cada uno mostrara una forma distinta de ver un aspecto de esta lucha.

Sería una especie de *Lejos de Vietnam*. Era totalmente libre y cada cual podría incluir dentro de él un cuento o un documental, o inclusive una « descarga » de breve duración. . .

Al fin esa idea se frustró y quedamos cada uno librado a nuestras propias fuerzas, a nuestras propias contradicciones. (VV. AA., 1971: 35)

Como indica Hernández, el filme nunca llegó a materializarse. Todo parece indicar que *Los primeros treinta* fue un esbozo de ese proyecto. Un « recordatorio » incluido al final del guión confirma la hipótesis : « Este guión, es un pseudo-guión, casi un borrador, una base para un trabajo colectivo que deberá convertirse en un nuevo método de realización. Es sin embargo, el resultado de estudios, investigaciones y meditaciones extensas y concienzudas » (p. 35).² Es sorprendente que un proyecto tan ambicioso cayera en el olvido y aún más asombroso que los pocos restos que de él quedan hayan pasado desapercibidos entre los investigadores.

El guión en sí consta de 35 páginas mecanografiadas a dos columnas. En la columna de la izquierda se concentra todo lo relativo al guión técnico (escenario, tipos de plano, acción de la imagen, efectos sonoros, música, observaciones y montaje). También incluye gran parte del guión literario. La columna de la derecha consiste exclusivamente en citas de Fidel y Martí. El guión está dividido en 10 partes que resumen episodios de la historia de las Guerras de Independencia y subrayan la aportación de cada uno de sus héroes (Céspedes, Agramonte, Maceo, Gómez, Martí). La organización del texto a doble columna sólo se interrumpe en tres ocasiones : 1) en la p. 2, para introducir observaciones sobre la provisionalidad del guión; 2) en la p. 26, para indicar que lo que viene a continuación son fragmentos del *Diario de campaña* de Martí; y 3) al final (p. 35), para subrayar el carácter colectivo del proyecto.

Ya en la descripción de los créditos (primeras líneas) se indica la voluntad de superponer dos épocas, dos discursos, dos ideologías, de forma que mediante « una suerte de fuga » lleguen a confundirse en una sola : « Los héroes de nuestras luchas por la independencia (Después descomponer esta frase en palabras, p.e. : HEROES / LOS HEROES / INDEPENDENCIA /

² Las páginas entre paréntesis se corresponden con la paginación del manuscrito mecanografiado y conservado en la Cinemateca de Cuba.

LUCHAS / NUESTRAS LUCHAS / etc., que dichas por Fidel y Martí, repitiéndolas, unas veces simultáneamente, otras alternadamente lograrán una suerte de fuga mientras duren los créditos » (p. 1). Si bien los diálogos (en realidad, habría que llamarlos monólogos) funden y confunden intencionalmente las voces de Martí y Fidel en la columna derecha, la de la izquierda parte de elementos visuales referentes a las luchas independentistas y a la revolución del 59. La imagen del Comandante, sin embargo, ocupa por completo las primeras y últimas páginas:

Sobre fondo negro, en *off*, abrir sonido con frase de Fidel. Al comenzar la estructura en fuga con las voces de Fidel y Martí, hacer entrar con *fade* muy lento y difuso (como en el rebelde de Cerro Pelado) la imagen de Fidel en su acostumbrada rutina de arreglar los micrófonos, pero en cámara lenta para dar tiempo a la lectura de los créditos. Estos deben entrar por *fade* rápido: tipografía de la época, todos en el mismo encuadre, de corrido, como si se tratase de la página de un libro. Irán desapareciendo en bloques, por *fade*, quedando los más importantes. Los tres últimos en irse, por orden, serán los siguientes :

NUESTROS PRIMEROS TREINTA AÑOS

(título provisional del film)

TEXTOS DE FIDEL Y JOSÉ MARTÍ (p. 1)

El punto de partida que propone el guión es el discurso que pronunció el Comandante el 10 de octubre de 1968 y que, como señala Rafael Rojas (1998 : 88), constituye una de las matrices discursivas de la teleología revolucionaria. El texto arranca con esta declaración reproducida en la columna derecha :

¿Qué significa para nuestro pueblo el 10 de octubre de 1868? ¿Qué significa para los revolucionarios de nuestro país esta gloriosa fecha? Significa sencillamente el comienzo de cien años de lucha, el comienzo de la revolución en Cuba, porque en Cuba sólo ha habido una revolución : la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868 (Aplausos) y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes. (p. 3 ; Castro Ruz, 1976 : 60-61).

En apenas un párrafo, Fidel homogeneiza cuatro momentos históricos diferentes, se arroga el papel de intérprete absoluto del destino histórico de la nación y por inferencia se declara continuador de las guerras de independencia y de lucha contra Batista. La revolución no comenzó pues con el asalto al Moncada el 26 de julio de 1953, o con el desembarco del

Granma el 2 de diciembre de 1956, o con la entrada en La Habana del Ejército Rebelde el 1 de enero de 1959, sino con la insurrección de Céspedes el 10 de octubre de 1868. De acuerdo con esta versión teleológica de la historia, las guerras de independencia contra España fueron parte de un *continuum* en el que se enmarcan todos los acontecimientos políticos de la Cuba moderna y que tiene su particular « fin de los tiempos » en la revolución socialista.

El famoso discurso de Fidel se inserta en la tercera parte del guión, significativamente titulada « El comienzo ». El título es una obvia alusión al intento de convertir los inicios de la Guerra de los Diez Años en el origen del proceso revolucionario. El carácter inaugural de este pasaje, sin embargo, va aún más lejos. El discurso que pronunció Fidel en la Demajagua fue el comienzo también de la campaña de los 100 años de lucha, así como el inicio de una manipulación sistemática del pasado que tiene en *Los primeros treinta* su manifestación más hiperbólica. El mensaje ideológico del resto del guión es completamente previsible. La cuarta parte (« Céspedes, Agramonte y la primera aparición de Martí ») describe a los próceres de las luchas independentistas, sobre la base de un collage de textos martianos y discursos de Fidel; la quinta (« Cuba antes de la revolución ») presenta un panorama desolador de la realidad pre-revolucionaria, dominada por la ignorancia, el hambre y la esclavitud; la sexta (« La revolución y sus vísperas »), muestra la penetración del imperialismo norteamericano en Cuba y sus consecuencias; la séptima (« La Guerra ») combina imágenes y reflexiones de los conflictos bélicos del XIX con los del XX, desde el ataque al Moncada hasta las expediciones del Che o la guerra de Vietnam; el título de la octava (« Aquella derrota »), alude al final de la Guerra de los Diez Años en 1878 con la llamada « Paz de Zanjón » e introduce, como contrapunto, la reacción de Antonio Maceo; la novena (« Aquella derrota fue un salto hacia el futuro ») retoma la figura de Martí, centrándose en la formación del Partido Revolucionario Cubano; la última parte (« La Guerra no es más que la expresión de la revolución ») es la más extensa (ocupa 10 de las 35 páginas del guión) y, como indica su propio título, es una exaltación de la lucha armada revolucionaria como única vía de transformación social. El núcleo de esta última parte lo forman pasajes del *Diario* de Martí. En la página 31 el guión retoma el discurso de Fidel, cuyas últimas palabras ponen fin al guión literario :

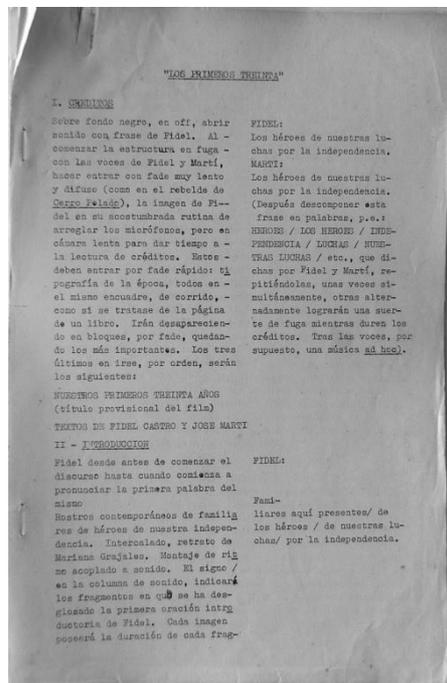
¡Qué viva Cuba Libre!

¡Qué viva la Revolución victoriosa!

¡Qué vivan los Cien Años de Lucha!

¡Patria o Muerte!

Los primeros treinta se abre y se cierra pues con un mismo personaje (Fidel Castro) y dentro de idéntico escenario (el discurso que pronunció en la Demajagua en 1968). El propósito del guión no parece ser otro pues que dramatizar este discurso, ilustrándolo con imágenes documentales. La estrategia de tergiversación sistemática del registro histórico no es desde luego sutil. De hecho, el guión no oculta su intención de mezclar personajes, ideas y periodos de modo que el espectador llegue a confundirlos. En ocasiones incluso anima a los realizadores a hacer uso del trucaje o las imágenes subliminales con este fin: « Algunos planos pueden ser reprocesados en la truca para obtener efectos (...) Como flashes intermitentes. La imagen de Fidel y la de Martí » (p. 6). Todo este cargado mensaje ideológico se organiza dentro de una producción que se quería vanguardista e innovadora en la forma, algo en consonancia con los aires renovadores que se respiraban en el ICAIC a finales de los 60 y que desaparecerían violentamente pocos años después.



El manifiesto publicado

Desde 1968 hasta 1971 se sucedieron los filmes, discursos y manifiestos de exaltación patriótica en los que se equiparaban las Guerras de Independencia contra España con la revolución socialista y la lucha contra el imperialismo norteamericano. Un ejemplo paradigmático de esta tendencia es el especial de la revista *Cine Cubano* (Nº 68 - 1971), que incluye entrevistas con « realizadores cuya obra reciente se integra en el ciclo dedicado a los cien años de lucha por la liberación » y que se abre con un texto de Martí y un resumen del mencionado discurso de Fidel. Es significativo que el dossier de la revista (la parte central) se abra con un texto-manifiesto de José Massip ilustrado con fotogramas de una película titulada *Los primeros 30 años*. Los fotogramas, en realidad, proceden de *Páginas del diario de José Martí*. El arranque del texto de Massip es el mismo que el del misterioso guión antes comentado :

La tribuna ha sido construida en *el sitio preciso*. Allí, hacía *exactamente* cien años, Céspedes desencadenó lo que Martí hubo de calificar de « terrible y legendaria década » . *Ahora*, erguido en la tribuna, Fidel Castro, se ha asido de la fría lluvia que le rocía el rostro y uniforme y que *es igual a la que en el día original* roció el rostro y atuendo de Céspedes para abrir, con llave reluciente de analogías, una de sus intervenciones más trascendentales. Se recuerda, *entonces*, a Céspedes en Yara, empapado todavía, después del primer combate que es una derrota, diciéndole al puñado de rifles leales que lo rodea, *lo mismo que dijera Fidel Castro* al puñado de sus rifles leales después de Alegría del Pío : « ¡Ahora sí que ganamos la guerra! » Se comprueba, asimismo, que *José Martí está hablando esa noche con la voz de Fidel Castro*. Porque *si Fidel dice* : « . . . si para luchar esperamos primero reunir las condiciones ideales, entonces la lucha no habría comenzado nunca », *ya Martí dijo* : « . . . las revoluciones no triunfan si aguardan a que la naturaleza humana cambie » [énfasis mío]. (VV. AA., 1971: 26)

Las palabras de Massip subrayan una vez más la visión analógica de la historia con que se caracterizó desde sus inicios el imaginario de la revolución y que ya viéramos repetida hasta la saciedad en *Los primeros treinta*. Sólo que aquí las semejanzas entre el pasado independentista y el presente revolucionario han dado paso a una identificación casi absoluta. La situación de la Cuba del XIX y del XX, parece decir Massip, no es parecida, es igual. El

sitio no es aproximado, sino preciso. Las palabras de Fidel no evocan las de Martí; es Martí quien, en un acto de ventriloquia trascendente, « está hablando esa noche con la voz de Fidel Castro ».

Enrico Mario Santí ha estudiado las consecuencias de esta manipulación metódica del pasado en el imaginario de la revolución: « dicha interpretación establece una progresión entre los diversos movimientos revolucionarios durante los siglos XIX y XX, y representa al actual gobierno como la culminación de ese *telos* ». La importancia (y el problema) de tal interpretación es que implica, automáticamente, « una lectura “figurativa” de la historia, de acuerdo con la cual, la figura de Martí anuncia y prefigura la de Fidel, quien a su vez encarna la de Martí » (Santí, 1986 : 139). En una visión de este tipo lo histórico termina por ceder paso a lo trascendente y el tiempo parece detenido.

En una nueva vuelta de tuerca, Massip llega a sugerir en su ensayo que tales analogías no son el resultado de nuestra interpretación sino « obras de la historia misma » y que la efectividad de su representación dependerá de la forma (necesariamente novedosa) en que sea transmitida al espectador :

Pero se trata también de un reto, porque si este abordaje lleva inevitablemente, *por una imposición*—como hemos visto—*de la historia a un resultado analógico*, de manera que Maceo *es* Che y la primera carga al machete el Moncada, la *efectividad estética* de este resultado analógico está en relación directa con la *posibilidad de llevar a cabo una renovación en el lenguaje anterior de nuestro cine ficción* [énfasis mío]. (AA.VV., 1971: 27)

Lo que Massip no parece ver es algo obvio a los ojos de cualquier historiador contemporáneo: toda visión teleológica de la historia (ya sea secular o religiosa) no hace otra cosa que organizar el pasado en función de un *telos* que inevitablemente actúa como pre(-)texto de una ideología. No es la historia la que impone resultados analógicos. Somos nosotros (críticos, historiadores, cineastas, o simples espectadores) quienes establecemos analogías, inferimos resultados y los interpretamos desde el presente en el que vivimos. Para explicar la labor del ICAIC durante la campaña de los 100 años de lucha (y especialmente la llevada a cabo por Massip), deberíamos hablar de un ejercicio de mitomanía, que finalmente acaba por socavar sus propios fundamentos. En su ensayo, como antes había hecho en su guión y luego haría de

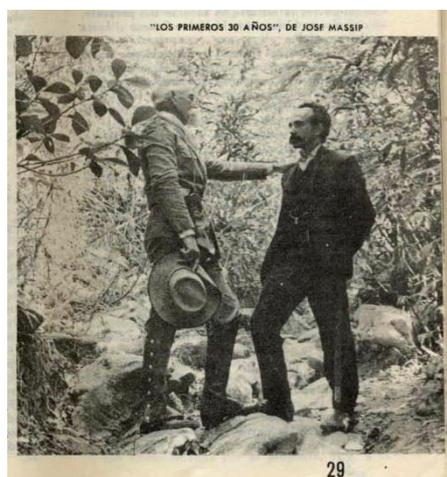
nuevo en *Páginas*, Massip hace hablar a Martí con la voz de Fidel y ofrece una radiografía del proceso que tiene un resultado que difícilmente podría clasificarse de « efectivo », ya que involuntariamente nos acaba dando las claves para desmontar la tendenciosa construcción del pasado y la tradición nacionales en todos estos textos.

Pero el aspecto más interesante del manifiesto de Massip aparece apuntado hacia el final de la cita anterior y es un tema recurrente en sus escritos y filmes del periodo. Se refiere a la necesidad de construir un puente entre la propaganda política y la vanguardia estética.

Resumiendo: el ciclo del tema histórico ha representado, por su gran poder desalienador, la superación del ciclo mimético-neorromántico de nuestro cine ficción y es, a su vez, el precursor de *un cine en el que se sintetizará la vanguardia artística y la vanguardia revolucionaria*.

Esperamos el advenimiento de ese cine con optimismo, *pero al mismo tiempo, con ansiedad* [énfasis mío]. (VV. AA., 1971: 29)

Las últimas palabras no pueden ser más inquietantes. Es como si el realizador presintiera el funesto desenlace de su siguiente empresa creativa con el advenimiento del llamado Quinquenio Gris.



Fotograma ilustrativo del artículo de Massip para *Cine cubano*.

En realidad se trata de una foto fija del rodaje de lo que sería *Páginas del diario de José Martí* (Cinemateca de Cuba).

El largometraje censurado

El cambio de título de *Páginas del diario de José Martí* (inicialmente iba a llamarse *Los primeros treinta años*) refleja también el cambio de orientación del texto cinematográfico respecto al guión original. A diferencia del papel marginal que el *Diario* tenía en *Los primeros treinta*, en *Páginas* constituye su intertexto principal. Los aspectos más políticos del proyecto, por el contrario, fueron reducidos y limitados al comienzo y al final del largometraje. Toda la parte central consiste en la representación libre de los tres microcuentos procedentes del *Diario*, algo que, como veremos, habría de marcar el destino del filme.

Páginas podría interpretarse como la concreción del proyecto teórico que Massip había propuesto meses atrás en su artículo. A mitad de camino entre el documental y el cine de ficción, la película es un atrevido ejercicio de hibridez cinematográfica, en el que se superponen los tiempos, las voces, los materiales gráficos, los géneros y los medios audiovisuales. Si en lo formal el filme es de una complejidad tal que nos remite al neobarroco más delirante, en lo ideológico se caracteriza por el didactismo maniqueo propio del cine de propaganda. Y es que, en gran medida, el componente documental de *Páginas* es ante todo la traslación cinematográfica del mencionado discurso de Fidel, algunos de cuyos fragmentos más significativos (como el pasaje citado anteriormente) son incorporados *verbatim* en la película. Curiosamente no hay ni rastro del Comandante en los créditos, como dando a entender que todos los textos insertados se limitarían a la obra martiana.

Estructuralmente *Páginas* consta principalmente de dos modos discursivos : un aparato documental organizado en torno a citas de Martí y Fidel, que son leídas por diferentes voces superpuestas a imágenes de archivo (tanto del siglo XIX como del XX); y un elemento narrativo en el que se entretajan varios relatos procedentes del *Diario de Campaña* de José Martí. El elemento documental (entremezclado con una increíble variedad de formas expresivas) domina los primeros 11 minutos. A partir de ese momento se sigue cronológicamente el *Diario*, que narra desde el desembarco de Martí en La Playita, el 9 de abril de 1895, hasta su muerte en Dos Ríos, el 19 de mayo de ese mismo año. Al igual que ocurre en el texto martiano, se incorporan varias digresiones narrativas de carácter ficcional.

El elemento propagandístico del filme se concentra al comienzo y al final. La base de esos dos segmentos se encuentra en *Los Primeros Treinta*. Tal y como sugería el guión, los

créditos en *Páginas* son leídos a un ritmo vertiginoso por varias voces que se entrecruzan sobre un texto en forma de libro. En el filme, y a diferencia del guión, no hay un reconocimiento explícito de la autoría de los textos de Fidel. A continuación se nos sitúa apropiadamente en el origen de Cuba como colonia : « Hace cien años », dice una voz en *off*, « había un país en el mundo... sus conquistadores decidieron que ese país se llamara Cuba » . Las palabras y frases más significativas se repiten incesantemente en boca de diferentes voces de mujeres que nunca son identificadas. La condición colonial de Cuba aparece alegóricamente representada en estos primeros instantes como un niño que entra a hombros de un viejo en una iglesia. A continuación se ofrece una síntesis del periodo colonial poniendo especial énfasis en la esclavitud. Para ello se recurre al mencionado discurso de Fidel (aunque leído por la voz en *off* de las mismas mujeres), tal y como aparece recogido en *Los Primeros Treinta*.

A diferencia del lector del guión, el espectador del filme no tiene forma de saber que lo que está escuchando en *Páginas* es un discurso de Fidel y no una serie de citas de Martí, tal y como podría deducirse del título del largometraje y del hecho de que Fidel no aparezca en los créditos. Esta confusión entre la voz martiana y castrista es acentuada por el hecho de que las voces en *off* intercambian papeles (la que en un momento determinado cita a Martí, reproduce luego el fragmento del discurso de Fidel), por la atribución de hechos del uno al otro (« ... en esta casa nació Martí, autor del ataque al Cuartel Moncada... ») y por la selección que Massip hace de sus pensamientos más afines (« FIDEL : Y es que si para luchar esperamos primero a reunir las condiciones ideales, entonces, La lucha no habría comenzado nunca / MARTÍ : Las revoluciones no triunfan si aguardan a que la naturaleza humana cambie »). En este sentido, el largometraje acentúa aún más si cabe el proceso de confusión y transferencia de las imágenes de Martí y Fidel. La progresiva mitologización de la historia que ya se podía apreciar en el guión, adquiere en el filme rasgos aún más hiberbólicos. De autor « intelectual » del ataque al Moncada, Martí ha pasado a ser ya el autor mismo.

Durante estos escasos 11 minutos, el filme de Massip concentra toda la historia de Cuba desde la conquista hasta el desembarco de Martí el 11 de abril de 1895, pero sin dejar de referirse continuamente a personajes, lugares y acontecimientos propios de la Revolución socialista del siglo XX. Es sólo a continuación cuando se inicia la relación cronológica de pasajes significativos del *Diario de Campaña*. La linealidad del diario es entrecortada por 3

digresiones narrativas en las que Massip desarrolla ficcionalmente historias mencionadas por Martí sólo brevemente: « El machetazo del capitán Estrada en Camaguey », « La historia de Panchita Venero » y la « Muerte de Limbano Sánchez ». Cuenta Pineda Barnet cómo estas historias fueron filmadas sin usar el guión tradicional, mediante un trabajo de equipo entre el director, los actores y el equipo de creación (Pineda Barnet, 1972 : 36-37). Es precisamente éste uno de los aspectos más elogiados por Alejo Carpentier en su entusiasta reseña de la película: « Algunos detalles ínfimos del relato se agrandan y magnifican, haciéndose elementos integrantes de la verídica tragedia que ante nosotros se evoca » (Carpentier, 1973 : 172).

Si el prólogo de la película de Massip sintetizaba la historia nacional antes de la llegada de Martí a La Playita, un epílogo ofrece una síntesis del destino de Cuba tras la catástrofe de Dos Ríos. Retomando el tono propagandístico y militante del comienzo, se suceden vertiginosamente en forma de collage imágenes de archivo sobre la intervención norteamericana, citas de Martí en las que presagiaba ese desenlace de la guerra y la famosa carta de Máximo Gómez protestando contra la ocupación. *Páginas* se cierra en la Cuba revolucionaria con el testimonio del nieto del soldado que remató a Martí y que es ahora miembro de una brigada de jóvenes artistas de vanguardia.

Lo que no cuentan Pineda Barnet ni Carpentier (ni ningún otro crítico) es una « anécdota » que haría de *Páginas* un filme « maldito ». La película de Massip fue mutilada inmediatamente después de su estreno. La escena eliminada era parte de la recreación del tercero de los microcuentos procedentes del *Diario* de Martí (la muerte de Limbano Sánchez). Consistía en un exorcismo, donde Ernestina Linares, acostada sobre la mesa realizaba un acto sexual desdoblándose en dos personajes distintos. Fue algo muy escandaloso para la época y más tratándose de Martí. Al día siguiente de su estreno, el filme ya estaba mutilado. Aunque las únicas reseñas publicadas fueron las ya mencionadas de Pineda Barnet y Carpentier (que hablaban del filme en términos muy elogiosos), llovieron las críticas desde los estamentos oficiales. Especialmente virulenta fue la censura del Ministerio de Educación, con

el pretexto de que el filme era prohibido para menores, algo inadmisible tratándose del primer filme que se había realizado sobre Martí después del triunfo de la revolución.³



Ernestina Linares en tres fotogramas contiguos a la secuencia censurada en *Páginas* (Cinemateca de Cuba)

El documental desaparecido

En 1992 se produjo un intento de rescate de *Páginas : En busca del filme perdido*, documental realizado por Tomás Piard como parte de la serie *Un hombre interminable*. La génesis de esta serie nos remite al contexto del periodo especial, momento en el que, tras debacle del socialismo en Europa, la revolución se distancia del modelo soviético y vuelve al pensamiento martiano en busca de legitimación y apoyo.⁴ Es precisamente en este contexto de reorientación, cuando en 1992 el ICRT (Instituto Cubano de Radio Televisión) propone a varios directores la realización de un programa especial para conmemorar el centenario de la Fundación del Partido Revolucionario Cubano por José Martí. En vista de los polémicos intentos anteriores de llevar la figura de Martí al cine, el proyecto fue tibiamente acogido por los cineastas. Tras el escándalo provocado por *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991), pocos parecían dispuestos a tratar temas « sensibles ». Es así como, tras la negativa de otros directores, la propuesta llega a Tomás Piard, realizador de una ejemplar honestidad y con una larga experiencia en la televisión cubana, que ya había mostrado en otras ocasiones su interés en la vida y la obra del poeta cubano. Piard puso como condición para aceptar plena libertad en el acercamiento al tema y la posibilidad de elegir a sus actores. Es así como surge *Para juntar y amar* (1992), un cortometraje que en su versión inicial también incluía entrevistas a historiadores, ente los que se encontraba Massip. Fue después del éxito que tuvo este

³ Los detalles en torno al estreno y a los planos censurados de *Páginas* fueron relatados por Tomás Piard al autor de este artículo.

⁴ Dos muestras especialmente significativas del revisionismo historiográfico de los 90 son los trabajos de Jorge Ibarra (1995) y Oscar Zanetti Lecuona (1995).

cortometraje, cuando surgió la idea de realizar la serie *Un hombre interminable*, en la que participaron directores como Alejandro Gil, Eduardo Moya, Jorge Alonso Padilla, Belkis Vega y Raysa White. A diferencia de otros intentos previos de apropiación de la figura de Martí, todos los episodios de la serie se mantuvieron alejados de una perspectiva dogmática y, menos aún institucional.

La mayor parte de los episodios de la serie, incluida la *première*, corrió a cargo de Piard, quien realizó un total de cinco documentales de unos 15 minutos de duración. Uno de ellos, estaba dedicado por completo a *Páginas. En busca del film perdido* se abre con las primeras secuencias del largometraje de Massip, sobre las que una voz en *off* declara :

A lo largo de la historia, muchas obras de arte, que se adelantaban a su tiempo, no fueron comprendidas en el momento de su creación, recibiendo duras críticas tanto de los especialistas como del público en general. Éste fue el caso del filme de José Massip *Páginas del diario de José Martí*, realizado en 1970. Filme que rompía con moldes establecidos, filme de apertura, dejó perplejos a muchos de los que lo criticaron injustamente, condenándolo a la oscuridad de las bóvedas, donde ha permanecido desde entonces. Gracias a este serial hemos tenido la suerte y el privilegio de redescubrir este memorable filme y nos preguntamos : Quienes lo censuraron en aquel momento, ¿conocían el diario escrito entre el 9 de abril y el 17 de mayo de 1895, indiscutible guión cinematográfico realizado por Martí sin saber que su certera prosa se estaba adelantando a su tiempo y estaba creando una nueva manera de escribir para lo que sería el arte del siglo XX?

Probablemente este arranque fue suficiente para prevenir su emisión en la TV cubana. De todos los episodios rodados, sólo éste, dejó de ser emitido, con el argumento de que no se ajustaba al perfil de la serie. El episodio sólo llegó a estrenarse en la retrospectiva que el Festival Internacional de Cine de Caracas le dedicó a Piard en 1994 y en un homenaje que le hizo el ICAIC durante la Primera Muestra de Nuevos Realizadores (2000).

A la presentación del filme de Massip, sigue un diálogo sobre la película en el que Enrique Pineda Barnet interroga a José Massip sobre el origen y desenlace del proyecto. Especialmente interesante es la red de ambigüedades que se teje desde el comienzo. Desde su primera pregunta, un titubeante Pineda Barnet habla de un « lío » que ninguno de los interlocutores deja claro en qué consistió. La respuesta de Massip es aún más confusa, pues da

a entender que las consecuencias del filme todavía se dejan sentir más de veinte años después de su estreno : « Bueno, quizás pueda recordar cómo me metí en el lío, como tú dices, pero no puedo recordar cómo salí del lío, porque todavía no he salido y quizás no lo recuerde nunca ».

El diálogo se centra principalmente en la parte del largometraje que realmente se origina en el *Diario* de Martí y especialmente, en los microcuentos interpolados. La discusión del tercero de ellos, deja entrever la censura de que fue objeto (la eliminación de los planos mencionados de Ernestina Linares) : « Desafortunadamente ese cuento, porque había mucho de invención, la invención a la que se ve obligado el lector de esta historia, o de cualquiera de las historias del *Diario*, que son muchas (tanto del *Diario de campaña* como del diario anterior, *De Monte Christi a Cabo Haitiano*), eso creó muchas inquietudes y hubo que cortar una parte de esta actuación. Ojalá apareciera. Es un sueño que yo tengo ». Las palabras de Massip dejan paso a la voz en *off*, que retoma la elogiosa reseña de Carpentier :

Y sobre todo, ¡sobre todo!, debe alabarse el tacto maestro, el afán de veracidad , de autenticidad con que José Massip ha culminado la proeza, pues proeza es, y no menuda, de animar las figuras de Máximo Gómez y de José Martí, sin haber restado vida a su sencilla y humana grandeza, haciéndolos aparecer en movimientos esenciales, de una sobrecogedora verdad, con las expresiones mismas que nos legaron sus iconografías, teniéndose el buen cuidado de comunicar a sus palabras, no dichas por ellos, pero sí escuchadas por nosotros, una carácter de proyección de adentro a afuera, como si el diario en sí, nos hablara por encima del tiempo y de sus propios héroes, situado ya en lo inamovible y perdurable, con frases que cobran una prodigiosa vigencia, al resonar en la actualidad de nuestro proceso revolucionario. Con esta proyección el cine cubano se enriquece con un logro de excepcional importancia, afirmación de su madurez y de su condición adulta. (Carpentier, 1973 : 172-173).



Enrique Pineda Barnet y José Massip en el documental de Tomás Piard *En busca del filme perdido*

(Fotos cortesía de Tomás Piard)

Una larga serie de proyectos frustrados (conclusiones inconclusas)

A lo largo de su casi medio siglo de vida, la revolución cubana ha vuelto su mirada al pasado en busca de inspiración y apoyo (Pérez, 1994 : 145). De hecho, el pasado nacional ha servido como una de sus principales coartadas, confiriendo al proceso revolucionario esa continuidad y pureza que otorgan los mitos del origen (Juan-Navarro, 2008 : 161). Aunque ya en su famosa « autodefensa » (16 de octubre de 1953), Fidel evocaba a Martí como « el autor intelectual » del asalto al Cuartel Moncada, fue a finales de los 60 cuando, con motivo del centenario del levantamiento de Céspedes, esta apropiación del pasado y sus héroes se volvió más obsesiva y recurrente. De autor intelectual, Martí pasó a ser « el » autor del asalto. Desde entonces, Martí preside todos y cada uno de los pronunciamientos políticos cubanos, al igual que su gigantesca estatua de mármol preside la Plaza de la Revolución. No parece casual que fuera precisamente durante la campaña de los 100 años de lucha cuando muchos especialistas en su obra empezaron a considerar a Martí no sólo como un ferviente revolucionario, sino también como el enlace directo entre el pensamiento de Marx y la naturaleza marxista-leninista de la revolución (Santí, 1986 : 145).

En este contexto la dirección del ICAIC se propuso realizar una película conmemorativa en la que participaran conjuntamente sus realizadores más destacados. José Massip escribió un esbozo de guión titulado *Los primeros treinta*, que consistía principalmente en una recurrente imbricación de textos de Martí y Fidel con técnicas heredadas de *agitprop*. El proyecto, sin embargo, fracasó, y en su lugar cada director realizó su propio homenaje a la gesta independentista. En menos de cuatro años se sucedieron los documentales y largometrajes sobre el tema : *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *La odisea del General José* (Jorge Fraga, 1968), *Un 28 de enero* (Santiago Villafuerte, 1968), *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, 1968), *Médicos mambises* (Santiago Villafuerte, 1968), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), *1868-1968* (Bernabé Hernández, 1970) y *Páginas del Diario de José Martí* (José Massip, 1971), fueron algunos de sus títulos más destacados.

Si bien el ciclo conmemorativo de los 100 años de lucha encontró en Massip a uno de sus más entusiastas defensores, fue un filme suyo (*Páginas*) el encargado de cerrarlo y de hacerlo, además, con un pequeño escándalo. Cabría preguntarse pues : ¿por qué si el filme de Massip era tan « políticamente correcto » y recibió los elogios más entusiastas de un intelectual tan

fiel al régimen como Carpentier fue relegado al olvido? ¿Por qué el documental que años después realizó Tomas Piard, con el significativo título de *En busca del filme perdido*, y que se hacía la pregunta anterior, nunca llegó a emitirse por la televisión cubana (productora del documental)? ¿Por qué el guión (o esbozo de guión) cinematográfico *Los primeros treinta* permanece olvidado en los archivos de la Cinemateca de Cuba y no es citado, ni siquiera de pasada, por ningún crítico? ¿Por qué el propio Massip mostró su perplejidad y molestia al saber que el manuscrito podía consultarse hoy día?

Una respuesta podría estar en el contexto histórico de la producción del filme : el comienzo de lo que algunos llamaron el « quinquenio gris (1971-1976), otros « decenio gris » (la década de los 70) y otros simplemente el proceso de soviétización del régimen (1971-1985). La « Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura » (abril de 1971) abominaba de los experimentos formales y apostaba por un realismo popular y didáctico, « contrario a las tendencias de élite » (VV. AA., 1971 : 145). El estreno del filme de Massip, poco antes de que se hicieran públicas las tesis del Congreso, hacía difícil su aceptación por parte de la nueva burocracia cultural instalada en el poder. En *Páginas*, Massip no se limitaba a trasladar en imágenes la historia de Martí, sino que hacía una interpretación muy personal, incluyendo ideas y situaciones que atentaban contra la mojigatería que se fue afianzando en el aparato cultural del régimen durante aquellos años. Las nuevas autoridades culturales debieron considerar el filme de Massip como un acto de arrogancia intelectual y/o un atentado al buen gusto, que además parecía humanizar a Martí, figura intocable del Olimpo revolucionario. Cualquiera de estas razones, sino todas, debieron de barajarse a la hora de censurar y relegar al olvido la obra de Massip.

Las condiciones hoy día son supuestamente diferentes. Ese periodo « gris », o más bien negro, de la cultura nacional ha sido recientemente objeto de debate entre los intelectuales cubanos. Ya nadie reivindica públicamente el realismo socialista (ni siquiera aquellos que más ardientemente lo defendían). Sin embargo, esto sólo contestaría a la primera de las preguntas que me hacía (¿por qué fue relegado al olvido en su tiempo el filme de Massip?). Lo que es sorprendente es que aún ya entrados en el siglo XXI cualquier mención a las depuraciones y abusos de la « revolución cultural » que tuvo lugar durante la década de los 70 sea todavía acallada, retirada de circulación, o relegada al olvido.

BIBLIOGRAFIA

- Carpentier, Alejo (1973), « *Páginas del Diario de José Martí*: Nuevo filme cubano de José Massip », *Cine Cubano*, n° 73-75 : 170-173; previamente publicado en *Granma*, 30 de enero de 1972.
- Castro Ruz, Fidel (1976), « En la velada conmemorativa de los Cien Años de Lucha », *Discursos*, Tomo I, La Habana, Instituto Cubano del Libro : 60-61.
- Ibarra, Jorge (1995), « Historiografía y Revolución », *Temas*, n° 1 : 5-17.
- Juan-Navarro, Santiago (2008), « ¿100 años de lucha por la liberación? : Las Guerras de Independencia en el cine de ficción del ICAIC », *Archivos de la Filmoteca*, núm. 59, junio : 142-161.
- Miller, Nicola (2003), « The Absolution of History: Uses of the Past in Castro's Cuba », *Journal of Contemporary History*, vol. 38, n° 1 : 147-162.
- Pérez JR., Louis A. (1994), *Essays on Cuban History: Historiography and Research*. Gainesville, University Press of Florida.
- Pineda Barnet, Enrique (1972), « *Páginas del Diario de José Martí* », *Cuba Internacional*, n° 29, enero : 36-37.
- Rojas, Rafael (1998), *Isla sin fin : Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami, Ediciones Universal.
- Santí, Enrico Mario (1986), « José Martí and the Cuban Revolution », *Cuban Studies*, n° 16: 138-150.
- VV. AA. (1971), « Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura », *Casa de las Américas*, n° 65-66 : 4-19.
- VV. AA. (1971), « *Cine cubano* entrevista a los realizadores cuya obra reciente se integra en el ciclo dedicado a los Cien Años de lucha por la Liberación », *Cine cubano*, n° 68 : 24-44.
- Zanetti Lecuona, Oscar (1995), « La historiografía social en Cuba », *Temas*, n° 1 : 119-128.