

*SOY CUBA, OCÉANO Y LISANKA: DE LO ALEGÓRICO A LO COTIDIANO.
TRANSFORMACIONES EN LAS COPRODUCCIONES
CUBANO-SOVIÉTICO-RUSAS*

POR

DAMARIS PUÑALES-ALPÍZAR
Case Western Reserve University

Por motivos diferentes, entre los cuales se repiten las carencias económicas y técnicas (aunque no son los únicos), y con resultados no siempre halagüeños, la industria cinematográfica cubana ha recurrido tradicionalmente a las coproducciones. Dentro de la historia del cine de la isla pueden identificarse tres períodos principales: el pre-revolucionario, donde imperaban las coproducciones musicales con México; el revolucionario —entendido como el que va de 1959 a 1989—, donde las coproducciones obedecían más bien a compromisos políticos; y el pos-socialista —entendido como posterior al fin del socialismo europeo a principios de los noventa— en el que prevalecen las relaciones con otros países ante la incapacidad del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC) para producir películas debido a la crisis económica. En esta última etapa, llaman la atención las nuevas relaciones filmicas que se establecen con los viejos aliados ideológicos.

Este ensayo intentará establecer una comparación entre tres coproducciones de dos de estos períodos: *Soy Cuba* (1964), *Océano* (2008) y *Lisanka* (2009).¹ A las primeras las une el hecho de haber sido los dos únicos filmes dirigidos por un soviético y un ruso, respectivamente, en coproducción con los cubanos. En ambos, además, se intenta desentrañar “lo cubano”; llegar más allá de la poca y mítica información que se poseía sobre la isla en las gélidas tierras eslavas; informar al mundo de la realidad cubana, de su singularidad. En la tercera película, *Lisanka*, también coproducida con los rusos, la fórmula se invierte, y se intenta repasar el significado de la presencia de los entonces hermanos soviéticos en la vida cubana de los años sesenta, los más problemáticos quizás en términos de armonía entre los dos países. Por encima de las cuatro décadas y de los cambios sociohistóricos que separan a estas tres coproducciones filmicas, ¿qué tienen en

¹ Una cuarta película, *El siglo de las luces*, de Humberto Solás (1992) también contó con la participación de franceses y rusos. La película, basada en el libro homónimo de Alejo Carpentier, narra la vida de tres jóvenes aristócratas, Sofía, Carlos y Esteban, en La Habana de principios del siglo XVIII y su descubrimiento de las ideas del iluminismo francés. Al no haber sido dirigida por un ruso ni tratar las relaciones cubano-soviético-rusas, este filme no será tomado en cuenta para este ensayo.

común las miradas extranjeras hacia la realidad cubana? ¿En qué convergen o difieren las lecturas de Cuba hechas desde el ojo soviético/ruso? ¿Cuánto de exotización e idealización hay en tales lecturas? ¿Cómo se mira al pasado soviético desde la perspectiva cubana? ¿A qué motivaciones responde cada una? Este texto intentará reflexionar sobre éstas y otras preguntas.

Durante el período soviético de la Revolución Cubana las coproducciones en general respondieron a lineamientos ideológicos y estrategias políticas cuyos resultados artísticos pasaron, en la mayoría de los casos, sin penas ni glorias por la memoria del cine nacional. La excepción de ese período, en cuanto a calidad artística, fue *Soy Cuba*, dirigida por Mikhail Kalatozov en 1964. La película no fue bien recibida ni en Cuba ni en la entonces Unión Soviética y vivió un largo olvido hasta que fue rescatada a principios de los noventa² por Milestone Films, luego de haber sido exhibida en el San Francisco International Film Festival, en 1993:

Soy Cuba was a co-production between Mosfilm and ICAIC, co-written by a Cuban, [Miguel] Pineda Barnet, and a Russian, Yevgeny Yevtushenko. It reconstructs the period leading up to the Cuban revolution as a grand opera, full of absurdly melodramatic gestures and an overwhelming, expressionist aesthetic that aims for an emotional response, believing that ideological reason will follow. It pummels its audience with dizzying camera movements and a chaotic, even bullying, visual rhythm. As Leif Furhammar and Folke Isaksson state, “*Soy Cuba* is more emotional in form than any other revolutionary film.” (Stone 67)

Otras coproducciones con el campo socialista en esos años iniciales de la Revolución también intentaron dar cuenta de los cambios que se estaban produciendo, sus causas y consecuencias. Entre estos filmes se encuentran *Alba de Cuba* y *La lámpara azul*,³ *Preludio II*⁴ y *Para quién baila La Habana*.⁵ Mención aparte merece *Cosmorama*,⁶

² “In 1992, Tom Luddy and Bill Pence presented a tribute to Mikhail Kalatozov at the Telluride Film Festival and screened *I am Cuba* (unsubtitled) for the first time in America. It had a great reception—among others, filmmakers Bertrand Tavernier and the Quay Brothers became big fans of the film. At the 1993 San Francisco International Film Festival, *I am Cuba* was shown to a sold-out audience who gave the film a standing ovation during the screening—twice. Milestone heard about the film from friends who had attended that screening and went on to acquire the rights from Mosfilm and ICAIC, commission a new translation and subtitles and strike new 35mm subtitled prints and fine grain from the original negative”. *Milestone*. 19 abril 2011. <<http://www.milestonefilms.com/pdf/Iamcuba.pdf>>.

³ Se trata de dos documentales dirigidos por el soviético Roman Karmen en 1960-1961.

⁴ Película de 1963, dirigida por el alemán Kurt Maetzig.

⁵ Coproducción con Checoslovaquia, 1963. Director: Vladimír Čech.

⁶ Es un documental de cinco minutos de duración, a color, dirigido por Enrique Pineda Barnet, con la colaboración del cineasta rumano Sandú Darié. La fotografía es de Jorge Haydú, la edición de Roberto Bravo y el sonido de Germinal Hernández. Se trata de un “experimento de formas y estructuras en movimiento con luces y color logrando imágenes plásticas en desarrollo continuo”, según la ficha técnica



que pese a ser un documental, revolucionó la expresión cinematográfica, al punto de considerársele pionero en lo que luego se conocería como videoclip. La colaboración con los países socialistas incluía, además, la adquisición de material filmico, principalmente en Alemania, y la capacitación profesional: en noviembre de 1962, un grupo de técnicos del ICAIC viajó a Praga para tomar cursos de especialización en los estudios y laboratorios cinematográficos de Checoslovaquia (Douglas et al. 161).

Pese a los tropiezos económicos y tecnológicos vividos en los primeros años de la Revolución, el cine logró consolidarse como una de las industrias más importantes y también políticamente más independientes dentro de la cultura cubana.⁷ Una serie de circunstancias harto conocidas propiciaron que la industria filmica fuera altamente productiva durante al menos cuatro décadas después de 1959. A nivel externo, el ICAIC impulsó el desarrollo de una cinematografía alejada de los preceptos hollywoodenses así como la consolidación del *third cinema* en el resto de América Latina, África y Asia, a través del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana⁸ y la

que aparece en Douglas et al. (63). La crítica, además, coincide en afirmar que *Cosmorama* es una muestra excelente de cine experimental.

⁷ El análisis de éste tema necesitaría mucho más espacio que el de un pie de página. Podría escribirse un libro sobre el mismo. Pero vale recordar algunos hechos: el nombramiento de Alfredo Guevara como primer director del ICAIC no es casual. Guevara tenía una relación bastante estrecha con Fidel Castro desde los días de estudiante en la Universidad de La Habana y los dos habían estado presentes en Colombia durante el llamado “Bogotazo”, lo que de cierta manera los unió todavía más. Alfredo Guevara, además, formaba parte del selecto grupo de políticos e intelectuales que tomaban decisiones sobre el rumbo de Cuba en el llamado “Grupo de Tarará” –que se reunía en la casa que tenía Ernesto Che Guevara en Tarará, al este de La Habana, y que funcionaba como una especie de gobierno paralelo al gobierno estatutario en los primeros meses de 1959–. Recuérdese que tras la huida de Fulgencio Batista el 31 de diciembre de 1958, y la llegada triunfal de los rebeldes a La Habana en los primeros días de enero, Manuel Urrutia asume el gobierno y se convierte así en el presidente de la República de Cuba hasta mediados de 1959 cuando se ve obligado a renunciar. No se puede separar la creación del ICAIC de los objetivos ideológicos de los antes rebeldes y ahora gobernantes en 1959. El ICAIC, además de promover el arte, tenía la misión de realizar cortometrajes documentales con fines propagandísticos. La adhesión inicial de los directivos del ICAIC a la cúpula revolucionaria les dio, de alguna manera, cierta “libertad” para mantenerse un poco al margen de las purgas políticas que se llevaban a cabo dentro de la intelectualidad cubana. No se puede dejar de lado, sin embargo, el hecho de que la directiva del ICAIC estaba formada por talentosos cineastas: Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, entre otros que supieron aprovechar la relativa independencia con que contaba el Instituto –al menos hasta 1976 cuando se crea el Ministerio de Cultura, bajo la dirección de Armando Hart, y el ICAIC pasa a formar parte del mismo, el Instituto se había manejado como organismo autónomo, responsable no sólo por la producción del material filmico documental o de ficción, sino también en lo que respecta a distribución y exhibición de las películas–.

⁸ El Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana tuvo lugar del 3 al 10 de diciembre de 1979. En aquella ocasión, el evento acogió a más de 600 cineastas de América Latina y tuvo como presidentes de los jurados a Gabriel García Márquez (Ficción) y Santiago Álvarez (Documentales y Dibujos Animados). Los ganadores del Gran Premio Coral fueron Geraldo Sarno (*Coronel Delmiro Gouveia*, Brasil) y Sergio Giral (*Maluala*, Cuba), en Ficción; Patricio Guzmán (*La batalla de Chile*:

Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.⁹ Como parte de esta política, Cuba colaboró en la realización de algunos largometrajes latinoamericanos, como *Alsino y el cóndor*, dirigida por el chileno Miguel Littín en 1983, en Nicaragua (Reloba 35).

Tras el colapso del bloque socialista a principios de los noventa, la industria cinematográfica cubana se vio obligada a recurrir nuevamente a las coproducciones para sobrevivir a una profunda crisis económica que dejó a la productora estatal sin recursos para la producción filmica. Si entre 1959 y 1990 el ICAIC realizó cuarenta coproducciones (30%), del total de los 135 largometrajes filmados en esos treinta y un años, entre 1990 y el 2000 se coprodujeron cuarenta filmes (más del 70%) de los 60 filmados por el ICAIC.¹⁰ Entre el año 2000 y el 2010 esta tendencia ha seguido predominando aunque ha habido una disminución en la cantidad de coproducciones: de cincuenta y siete largometrajes, veintiocho (49%) fueron coproducidos con otros países, principalmente con España, según puede verificarse en el sitio web del ICAIC.

Dentro de esta lista de coproducciones, sólo dos han sido dirigidas por un soviético y un ruso, *Soy Cuba* y *Océano*, respectivamente. En *Soy Cuba*, lo soviético no aparece como tema, y en *Océano* sólo de manera tangencial, pero en ambas la realidad cubana es vista e interpretada desde una mirada soviético/rusa. A diferencia de estas dos coproducciones, la historia narrada en *Lisanka* se sitúa en el momento de la Crisis de Octubre, en 1962, uno de los episodios más álgidos de la relación entre Cuba y la Unión Soviética. La película, basada en el cuento “En el kilómetro 36”, de Francisco García González, contó también con colaboración de Venezuela y España para su realización; en ella participaron dos actores rusos, Kirill Zolygin (Volodia, en la historia) y Vladislav Vetrov (Capitán ruso).

la lucha de un pueblo sin armas, Chile), en Documental, y Juan Padrón (*Elpidio Valdés*, Cuba), en Animación (véase *Festival*).

⁹ La Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV), está considerada una de las instituciones más importantes de su tipo en el mundo. Fundada el 15 de diciembre de 1986 como filial de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), sus creadores –el escritor y periodista colombiano Gabriel García Márquez, el poeta y cineasta argentino Fernando Birri, y el realizador y teórico cubano Julio García Espinosa– buscaban la instauración de una Escuela de Tres Mundos para estudiantes de América Latina, África y Asia. Desde entonces, miles de profesionales y estudiantes provenientes de más de 50 países han convertido la Escuela en un espacio para la diversidad cultural, de alcance multinacional, mejor descrito como Escuela de Todos los Mundos (véase *Escuela*).

¹⁰ Según Reloba de la Cruz, a partir de 1990 las coproducciones cubanas han tenido como *partenaires* principales a Canadá, México, Argentina, Brasil, Colombia, España, Francia, Italia y Alemania: “[...] las coproducciones con Cuba funcionan a partir de un contrato que establece las especificaciones, aportes, obligaciones y temas que afectarán el proceso de producción, entendidos como aportaciones monetarias, de personal, derechos de las obras bases (argumento, guión, dirección, música), equipamiento, negativo, procesos de postproducción, calendarios de filmación y condiciones de trabajo, entre otras. El ICAIC aporta, como regla general, talento artístico y técnico, equipamiento, procesos tecnológicos y know-how” (35).



Producidas con una diferencia de más de cuarenta años, las historias que se narran en *Soy Cuba*, de Mikhail Kalatazov, y en *Océano*, de Mikhail Kosyrev-Nesterov, tienen algunos puntos en común. Aunque se producen en circunstancias sociohistóricas diferentes, y por tanto, su carga simbólica e ideológica difiere, la filmación de ambas películas parte de la mirada extranjera, rusa en este caso, que pretende hacer una lectura de la realidad cubana. Esa mirada “otra” hacia la isla caribeña busca descubrir su esencia. En *Soy Cuba* intenta atrapar ese aura mágica que los soviéticos veían en el triunfo de una revolución encabezada por un puñado de jóvenes barbudos e irreverentes: se trataba de la concreción del ideal marxista-leninista sobre los procesos revolucionarios, la materialización de una teoría que durante años no había producido nuevos ejemplos. En el caso de *Océano*, la visión rusa regresa a testimoniar el impacto que el fin de las teorías y las revoluciones había causado al hijo pródigo del socialismo soviético que siempre fue Cuba, qué quedaba del otrora sistema soviético en la memoria de la nación cubana y a dar noticias al mundo sobre el último reducto socialista de Occidente.

SOY CUBA: UNA FÓRMULA QUE NO QUISO REPETIRSE

Soy Cuba fue el primer y único intento por impulsar las coproducciones entre Cuba y la Unión Soviética. La narrativa cinematográfica del filme busca construir una metáfora de la isla y de su historia, según la cual Cuba y la Revolución serían equivalentes. O dicho de otro modo: el único destino posible para la isla era la Revolución, pero no cualquier revolución, sino ésa que tuvo lugar. El filme se convirtió así en una producción simbólica que habría servido a su director y realizadores para satisfacer su necesidad de darle forma al imaginario soviético sobre la Revolución Cubana y justificar, en cierto modo, la fascinación que en los primeros años después de la llegada de los barbudos al poder sentía la cúpula gobernante del *politburó* soviético hacia aquellos jóvenes que desafiaban al imperio norteamericano a pocas millas de sus costas. Según García Borrero,

antes de 1959, en el imaginario filmico sobre Cuba lo que predominaba era la visión hollywoodense entregada a través de filmes como *Rompiendo las cadenas* (*We Were Strangers*, 1949) o *Santiago* (1956). En ese tipo de película el discurso dominante nos hablaba de Cuba como un lugar donde imperaba el sensualismo latino y la irresponsabilidad colectiva, lo cual contrastaba con la superioridad moral del protagonista norteamericano, quien debía encargarse de solucionar los problemas de los nativos. (8)

Aunque la historia contada se sitúa antes de 1959, narrativamente *Soy Cuba* rompe con esa visión de sensualidad irresponsable para mostrarnos otra cara de la “остров свободы”:¹¹ la explotación cubana a manos de las empresas norteamericanas, una creciente

¹¹ “Isla de la Libertad”, en ruso.



desigualdad social y el activismo político y social de campesinos, estudiantes y pueblo en general que se organizaba para terminar con el segundo gobierno de Fulgencio Batista (1952-1959). Sostenida sobre la ficción de cuatro historias diferentes, el argumento de *Soy Cuba* contrapone dos mundos que, según la lógica filmica desarrollada aquí, tenían que chocar irremediamente: el mundo de la frivolidad, los concursos de belleza, los bares, la bebida y la música y el mundo de los cañeros, los estudiantes y los sectores pobres que no encontraban la manera de sobrevivir en el modelo socioeconómico que imperaba en el período representado.

La primera historia nos presenta a María –Betty por las noches–. Marcada por un fatalismo inexorable, su sino le impedirá concretar el amor honesto que le ofrece René, su novio, un vendedor de frutas que colabora con los rebeldes: María es pobre, y se gana la vida entre el baile en un cabaret y la prostitución. En la segunda historia, Pedro, un campesino, pierde sus tierras por causa de la *United Fruit Company* y quema el cañaveral en venganza mientras su hijo toma Coca-Cola en el pueblo. La tercera historia presenta a Enrique, un joven universitario que lucha contra Batista desde la clandestinidad en la ciudad. Aquí se recuenta el desembarco del yate Granma, en Oriente, en 1956: los periódicos afirman que Fidel Castro ha muerto pero los universitarios desmienten la noticia. La última historia es sobre Alberto, un guajiro que vive en las montañas pero se niega a ayudar a los guerrilleros rebeldes, hasta que su casa es destruida y se une entonces a quienes peleaban contra Batista.

En las cuatro historias, la voz narradora ofrece una lectura de la realidad que complementa lo que vemos en pantalla: “mi azúcar se la llevaban los barcos; mis lágrimas las dejaban”; “tantas lágrimas en el azúcar, y sin embargo, es dulce”; “soy bares, casinos, hoteles, pero las manos de estos niños y viejos también soy yo”; “¿quién responde por esas lágrimas?”; “los hombres al nacer tienen dos caminos: el del yugo o el de la estrella”... Cada una de las frases es encabezada por la alocución “soy Cuba”. La película concluye con el triunfo revolucionario, los guerrilleros bajando de la Sierra Maestra y el himno nacional cubano como fondo musical, mientras la cámara enfoca en primer plano los rostros de los barbudos, con los fusiles y la bandera cubana en alto. Esta escena recuerda mucho la estética constructivista del arte de vanguardia soviético de principios del siglo xx: puños y fusiles levantados, anunciando el porvenir del pueblo. En particular, pueden encontrarse ciertas similitudes entre esta escena final y la famosa fotografía de Yevgeny Khaldei, *Izando una bandera en el Reichstag*¹² (del 2 de mayo

¹² Khaldei había sido enviado como fotógrafo de la agencia de noticias soviética TASS a Berlín durante la Segunda Guerra Mundial. Esta es “one of Khaldei’s wonderful photographs [...]: a Russian soldier raises the red Soviet banner on the top of the Reichstag, at a head-spinning height. An officer holds him by the leg so he won’t fall. The officer is wearing a watch. After the photograph was taken and printed [...] the censor’s careful gaze detected two watches on the officer in the original photograph, i.e., the officer had stolen at least one of the watches and had obviously been pillaging. The watch had to be scraped off the

de 1945), en la cual se observa la imagen de soldados soviéticos izando la bandera de la hoz y el martillo encima del edificio del Reichstag, durante la Batalla de Berlín, en la Segunda Guerra Mundial. El fondo es la destrucción de una ciudad bombardeada, al igual que había sido bombardeada la Sierra Maestra en los últimos minutos de *Soy Cuba*. La composición fotográfica y el uso de ángulos inusuales así como el trabajo de cámara de Serguei Urusevki recuerdan las tomas fotográficas de Alexander Rodchentko. En términos de imagen, estas escenas están muy cercanas también a otras que pueden encontrarse en películas soviéticas como *La balada del soldado* (Grigori Chukhrai, 1959), donde abundan las escenas de bombardeo, y que también tiene un narrador, o *Cuando vuelan las cigüeñas* (del propio Mikhail Kalatozov, 1957).

Todo en *Soy Cuba* es una alegoría. La narradora es Cuba; el personaje es el pueblo cubano a punto de enrolarse en una revolución:

The aforementioned human characters are metaphors for Cuba, which are, sequentially, prostituted, evicted, raped, water-cannoned, bombed and shot, before joining the Rebel Forces in a kind of ecstatic union with the cause that is blessed by a brief, ethereal glimpse of Fidel Castro. (Stone 68)

Los preparativos para la filmación del largometraje habían comenzado en 1961, el mismo año en que Fidel Castro declarara públicamente el carácter socialista¹³ de la Revolución Cubana. Con esta toma de posición política, Cuba acercó su destino de manera profunda y tangible al de la Unión Soviética por los próximos treinta años. Como parte de ese acercamiento, el cosmonauta Yuri Gagarin, quien había completado la vuelta a la Tierra en una hora y cuarenta y ocho minutos en la nave Vostok el 12 de abril de ese mismo año, fue invitado a los festejos por el 26 de julio. El entonces presidente Osvaldo Dorticós le impuso la Orden Playa Girón. En octubre de 1961, Mikhail Kalatozov, Serguei Urusevki y Evgueni Evtushenko viajaron a Cuba y ofrecieron una conferencia de prensa para anunciar los preparativos para la filmación de la futura película. Los entonces jóvenes poeta y escritor, respectivamente, Evtushenko y Enrique Pineda Barnet, serían los guionistas, y Urusevki repetiría como director de fotografía junto a Kalatozov

photograph!! And where did the famous red banner come from? It turns out that Khaldei, in preparation for his famous shot, prudently brought three banners from Moscow for hanging in strategic places [...] Comrade Stalin didn't like the fact that the soldier was Ukrainian, and he gave the award to other people—one Russian and one Georgian!" (Tolstaya 205)

¹³ El 16 de abril de ese año, apenas 24 horas después de ataques aéreos simultáneos a los aeropuertos de Santiago de Cuba, San Antonio de los Baños, el de la Fuerza Aérea Rebelde y la pista de Ciudad Libertad, en un discurso para conmemorar a los muertos durante el ataque, Fidel Castro afirmaba: "Eso es lo que no pueden perdonarnos: que hayamos hecho una Revolución socialista en las propias narices de los Estados Unidos [...] Y que esa Revolución socialista ¡la defenderemos con esos fusiles que tienen ustedes!" ("Fragmentos").

como director general.¹⁴ El proceso de preparación, filmación y edición de la película resultó largo, angustioso y sobre todo, lleno de dificultades en el entendimiento estético entre ambas partes. Enrique Pineda Barnet, coguionista de *Soy Cuba*, relata:

Con Evtuchenko lo más difícil eran nuestras ópticas, los temperamentos opuestos y estilos divergentes. Yo defendiendo “la diferencia” como elemento enriquecedor. En general, yo imprecaba lo que estaba resultando algo “turístico”, “exótico” en el peor sentido, grandilocuente, y a veces cursi. Y tuve grandes discusiones sobre estos puntos, en particular, sobre la voz narrativa de *Soy Cuba* que me parecía y me sigue pareciendo reiterativa y didáctica, para colmo con una voz en tono de traducción imposible de calificar. En las discusiones tuvo que intervenir incluso Konstantin Simonov, la dirección de Mosfilm y todo el grupo. Me consolaba con mis cuitas a Urusevski que podía lograr, al menos, llevar algo a la atmósfera visual del filme.

Al parecer, ambos gobiernos (Cuba y la URSS) no gustaron del producto final. No se nos dijeron las razones. Pero supongo que eran políticas, pretextadas con las estéticas. Que si la participación estudiantil tenía más peso que la obrera, que si tal personaje histórico tenía demasiado relieve por encima de tal otro ... Yo olfateo que la falta de autenticidad molestaba a los cubanos en tanto que turismo, y exageración. No puedo precisar en cuanto al público ruso, las diferencias culturales y la experiencia de ambos espectadores. (García Borrero 143)

Para los soviéticos, que tenían una industria cinematográfica consolidada y fuerte, la filmación representaba la oportunidad de colaborar con la nueva Revolución y sobre todo, de dar a conocer al resto de los países socialistas cómo era Cuba, la pequeña isla caribeña de la que aún no se sabía mucho. La llegada de los guerrilleros al poder en Cuba representaba para los soviéticos la materialización de un ideal:

daba la impresión que desde una isla lejana en el mar Caribe empezaban a soplar vientos románticos, y que la Revolución de Octubre era devuelta al país como una metáfora y una realidad, esta vez como la importación de algo fresco y exótico, como un impulso creador de una gran transformación social con ribetes de leyenda. Tal parecía que aquella Revolución a miles de kilómetros se desarrollaba por las leyes de la poesía, y los intelectuales moscovitas, con esperanzas renovadas, decían: un poeta es un poema, muchos poetas es la revolución. (Barash 279)

Esta misma visión romántica fue compartida por la nueva dirigencia cubana, que vio la película como un poema, según cuenta Alfredo Guevara en su libro *Tiempo de fundación*:

¹⁴ Serguei Urusevki había trabajado como director de fotografía en películas anteriores de Mijail Kalatozov: *El primer convoy* (1955), *Cuando vuelan las cigüeñas* (1957) y *La carta que no se envió* (1959).

[E]l canto que varios poetas soviéticos dedicaron a Cuba. *Soy Cuba* es ante todo un poema, no se trata de una obra cinematográfica narrativa convencional [...] Este poema, de acciones e imágenes, de angustiosos gritos de protesta o de muerte, termina en un canto al triunfo revolucionario [...] Los soviéticos –y claro que no sólo sus artistas– han ganado el derecho a cantar en primera persona porque han estado a nuestro lado, y con nosotros, en los más difíciles momentos. (113)

Sin embargo, esta visión no duró mucho tiempo: en Cuba, algunas críticas a la película aparecieron tituladas como “No soy Cuba”¹⁵ y en la Unión Soviética, a nadie pareció interesarle mucho la historia prerrevolucionaria de la isla. La película se estrenó el 14 de julio de 1964 en el cine La Rampa, en La Habana. Alfredo Guevara, director entonces del ICAIC, presentó el filme al público asistente, entre los que se encontraban Osvaldo Dorticós Torrado, presidente de Cuba; Alexei Barinov, Viceministro del Consejo Estatal de Cinematografía de la URSS, además de Mikhail Kalatozov, Serguei Urusevsky, Miguel Pineda Barnet, y actores y actrices. Evgueni Evtushenko no pudo estar presente. Pese a las conmovidas palabras de agradecimiento de Guevara, cuyo discurso terminó con un “Bienvenidos, compañeros soviéticos”, la fórmula cinematográfico-poética no tuvo mucho éxito, porque *Soy Cuba* fue la única coproducción filmica¹⁶ entre Cuba y la Unión Soviética en los siguientes veintiséis años que duró la relación entre los dos países.

El tema de las coproducciones con los otros países del campo socialista era una preocupación de la dirigencia del ICAIC durante la década del setenta. En una carta del 13 de noviembre de 1974, dirigida a José Felipe Carneado, Director del Departamento de Educación, Cultura y Ciencia del Partido Comunista de Cuba, Alfredo Guevara expresa la necesidad de definir qué es y qué no es una coproducción cultural y políticamente válida entre países socialistas. Aunque califica de “satisfactoria y beneficiosa” la coproducción de *Soy Cuba*, Guevara afirma que el objetivo era encontrar ideas válidas “para ambas cinematografías, capaz de dar no un filme soviético hecho en Cuba sino un filme realmente cubano-soviético, capaz de reflejar en una obra común el encuentro y unidad de dos pueblos, de dos historias” (Guevara 271). En ese sentido, rechaza las coproducciones *per se* y aboga por fijar los parámetros para hacer de éstas, propuestas “interesantes, útiles, aceptables y deseables” (271). Guevara rechaza tácitamente la idea

¹⁵ Luis M. López, “No soy Cuba” (Revista *Bohemia* 34 del 21 de agosto de 1964, ver García Borrero 96).

¹⁶ En 1972, el director soviético Vladimir Vajnshtok dirigió una adaptación homónima de la novela *El jinete sin cabeza*, del escritor Thomas M. Reid, con actores de ambos países: Oleg Vidov, Alejandro Lugo, Enrique Santiesteban, Eslinda Nuñez e Iván Petrov. La única intervención de los cubanos fue la presencia de algunos actores; ni la historia narrada ni la dirección cinematográfica tenían nada que ver con Cuba. Como he mencionado antes, en el año 1992, Humberto Solás dirigió, en coproducción con Francia y Rusia, la megaproducción *El siglo de las luces*, basada en el libro de igual título de Alejo Carpentier. Por no mostrar una visión rusa de la vida cubana ni referirse a las relaciones entre Cuba y la Unión Soviética, no analizo estas dos películas para efectos de este ensayo.

de prestar servicios a las cinematografías socialistas, esgrimiendo razones económicas; una lectura más cuidadosa de la carta, sin embargo, permite entender que había otras causas: el poco interés del cine cubano por someterse a los dictados de producción de industrias cinematográficas mucho más grandes, como la soviética, por ejemplo, y su interés en desarrollar un cine nacional conectado a la realidad de Cuba.

No somos una gran cinematografía. No tenemos excedentes como para asegurar “prestaciones de servicio” convenientes a largo plazo [...] La cinematografía cubana cuando planea un largometraje dura entre 12 y 16 semanas *máximo*. La de un filme soviético entre 8 y 10 meses, *mínimo*. Una filmación en Cuba, bajo el régimen de coproducción o por contratación de servicios, ocuparía por tanto el equivalente a no menos de tres largometrajes, si se tratase de rodar el 100%; uno o dos si fuese menos. O lo que es lo mismo, que dejaríamos de filmar tres, dos o cuando menos un largometraje al aceptar o promover una coproducción [...] Hay en nuestro cine un núcleo artístico, una posibilidad de expresión y comunicación, un instrumento de diálogo activo, vivo, con nuestro pueblo y con los pueblos de América Latina, que debemos desarrollar. (271-272)

Para cuando fueron hechas estas declaraciones, ya se había estrenado la segunda colaboración filmica entre Cuba y la Unión Soviética, *El jinete sin cabeza*. Como puede inferirse de la carta de Guevara a Carneado, los términos de estas colaboraciones socialistas no satisficieron a ninguna de las partes, pues la experiencia no volvió a repetirse, ni con la URSS ni con ningún otro de los países del bloque socialista.

Varios años después, en el 2004, el realizador brasileño Vicente Ferraz –graduado de la EICTV– filmó el documental *Soy Cuba: O Mamute Siberiano*, en el que regresa a algunos de los acontecimientos alrededor de la filmación, y de la polémica desatada entonces. Ferraz entrevista a varios de sus protagonistas: del equipo soviético, a Evgueni Evtushenko, en Nueva York, y a Alexander “Sacha” Calzatti –operador de cámara–, que viajó a La Habana para la entrevista. (Entre 1973 y 1974 habían muerto Mikhail Kalatozov, Sergei Urusevky y su esposa Belka, que había trabajado como asistente de dirección.) Del equipo cubano, Ferraz entrevistó a Enrique Pineda Barnet y Alfredo Guevara; a Raúl Rodríguez, asistente de cámara; Yolanda Benett, secretaria de producción; a Carlos Fariñas, músico; a Juan Varona y Luis “Lolo” Carrillo, maquinistas; y a los actores Sergio Corrieri, Salvador Wood, Raúl García y Luz Marina Collazo. En términos más o menos similares, todos coincidieron en que el largo olvido que sufrió la película se debió, principalmente, al carácter tan distinto de cubanos y eslavos; al *tempo* lento en que transcurre la trama que no tiene nada que ver con el temperamento caribeño. A Pineda Barnet, por ejemplo, le molestaba “aquella voz diciendo ‘Soy Cuba’ y la forma melodramática y sobreactuada de todo el filme. Me sentía responsable y culpable, y sentía dolor por el sacrificio hecho” (Ferraz). Según el testimonio de Alexander ‘Sacha’ Calzatti, en la URSS la película tampoco gustó y no la quisieron proyectar por las imágenes que presenta de la vida de los americanos en Cuba antes de la Revolución.



La filmación de la película duró catorce meses –la primera escena se rodó el 26 de febrero de 1963, y la película se estrenó el 14 de julio de 1964. Entre la llegada del equipo soviético, en octubre de 1961, y el fin del rodaje de *Soy Cuba*, la isla caribeña y la URSS habían pasado por un momento de tensión en las relaciones bilaterales debido a la crisis de los misiles, en octubre de 1962, lo que distanció a las dirigencias de ambos países por la forma de encarar ese conflicto. Este enfriamiento también podría explicar la poca divulgación que tuvo la película tanto en Cuba como en la Unión Soviética.

De la fallida experiencia que resultó *Soy Cuba*, sin embargo, los cineastas cubanos sacaron varias lecciones importantes:

Es cierto que una secuencia tan prodigiosa¹⁷ no basta para salvar al filme de las irregularidades del guión y actuaciones, pero su visualidad delirante ayudó a que los cineastas cubanos tomaran más en cuenta la importancia de una imagen dinámica, al estilo de la que Jorge Herrera (*Manuela*/ 1966; *Lucía*/ 1968) o Ramón Suárez (*La muerte de un burócrata*/ 1965, *Memorias del subdesarrollo*/ 1968) desarrollarían con verdadero ahínco en sus posteriores filmes.

Paradójicamente, también sirvió para que el cine cubano tomara una mayor conciencia de lo que podía ser su identidad. Era obvio que la experiencia no se podía repetir. (García Borrero 97)

Según Juan Varona, maquinista, la película le dio una experiencia que le ha sido muy útil en el resto de su vida laboral en el cine. Raúl Rodríguez, asistente de cámara, afirma que *Soy Cuba* sí influyó en la forma de hacer cine en la isla, y que los directores de fotografía comenzaron a trabajar mucho más con la cámara en mano y pone como ejemplo el trabajo de Jorge Herrera, director de fotografía de *Lucía* y *Manuela*. Enrique Pineda Barnet, por su parte, asegura que tanto el cine cubano como el latinoamericano le deben grandes escenas de homenaje o influencia a la cámara de Sergei Urusevsky.

Mezcla de estereotipos y símbolos, *Soy Cuba* es uno de los filmes más poéticos producidos después de 1959; también es la principal coproducción cubano-soviética y uno de los filmes pos-revolucionarios que más tiempo estuvo en el olvido. La voz de la narradora,¹⁸ que va guiando la lectura de la película, se ubica en una posición de autoridad desde la cual se declara implícitamente la función pedagógico-social que tiene el filme, sustentada en la necesidad de justificar la historia de Cuba y de darla a conocer al resto del mundo socialista.

¹⁷ Se refiere a la famosa escena en la que se presenta en primer plano un sepelio público, y luego la cámara asciende hasta lo alto de un edificio, atraviesa diversos balcones y se adentra en una fábrica de tabacos, luego sale por la ventana y levita por encima de la multitud.

¹⁸ La voz de la narradora en español es interpretada por la actriz cubana Raquel Revuelta.

OCÉANO: MUCHOS AÑOS DESPUÉS

La próxima coproducción entre rusos y cubanos ocurrió cuarenta y tres años después, cuando en el año 2008 Mikhail Kosyrev-Nesterov filmó en Cuba la película *Océano*, que narra la historia de Yoel, un joven pescador de Pinar del Río, quien tras sufrir el despecho amoroso de su novia Marisel, viaja a La Habana buscando un nuevo sentido a su vida. El guión y la producción de la película son del propio director, Korysev-Nesterov, y la fotografía de Oleg Lukichev. *Océano* es la ópera prima de Korysev-Nesterov.

Si para la primera coproducción cubano-soviética los dos países “echaron toda la carne al asador” en términos de presupuesto, tiempo, guión y dirección actuarial, la propuesta de Kosyrev-Nesterov es mucho más modesta. A diferencia de *Soy Cuba*, en la que se invirtieron miles y miles de rublos soviéticos y cuyo proceso de filmación se prolongó por casi dos años, *Océano*, que contó con el respaldo del ICAIC y de los estudios de Film-M (del Ministerio de Cultura Ruso), fue filmada en apenas cuarenta y ocho días, a partir de junio del 2007, con un presupuesto y un equipo técnico mucho más limitado.

Detrás de las palabras de Mikhail Kosyrev-Nesterov, quien nació durante la era soviética, se descubre la misma fascinación por un mundo del que se sabe apenas por referencias. Como él mismo me confesara:

Viajar a Cuba fue también un viaje a nuestro pasado y darnos cuenta, con particular agudeza, cuánto hemos perdido. En la conciencia soviética, Cuba fue siempre percibida como la isla de la libertad. La propaganda soviética propició un culto a la figura de Fidel Castro y en los libros de texto, Cuba aparecía siempre como un país que orgullosamente se oponía a los Estados Unidos, pese a ser tan pequeño y estar tan cerca. Luego colapsó la Unión Soviética y toda la información sobre Cuba desapareció, como si la isla no existiera. Pero la actitud de los de mi generación y de las generaciones más viejas, siguió siendo positiva hacia Cuba. (Kosyrev-Nesterov)

En un principio, la historia original no estaba situada en Cuba, pero tras los días de vacaciones que el operador de fotografía Oleg Lukichev y su esposa pasaron en la isla, se decidió que la trama tenía que estar ubicada allí. Al igual que Serguei Urusevsky, director de fotografía de *Soy Cuba*, Lukichev convirtió la imagen en la principal protagonista de *Océano*, que también sigue las técnicas de filmación del neorealismo italiano mediante el uso de planos exteriores, la combinación de actores profesionales y no profesionales y el aprovechamiento de los sonidos de ambiente. Por ejemplo: el personaje de Felipe –entrenador de boxeo de Yoel, el protagonista–, es el nueve veces campeón panamericano y centroamericano de boxeo Nardo Mestre Flores; el mismo Yoel era en ese momento un estudiante de tercer año de artes escénicas mientras que su madre, Miranda, es la consagrada actriz Alina Rodríguez Ruiz, a quien conocemos



de películas como *Otra mujer* –1986, Daniel Díaz Torres–, *Alicia en el pueblo de Maravillas* –1990, Daniel Díaz Torres– o *Lista de espera* –2000, Juan Carlos Tabío. Según Gilles Deleuze:

lo que define al neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo. (13)

En este sentido, los sonidos del mar y el aprovechamiento de la luz natural a través de los contrastes de luces y sombras de los exteriores, produjeron una película visualmente muy rica. Como en *Soy Cuba*, el trabajo de cámara superó con creces la historia contada y muchas de las actuaciones. Sin embargo, a diferencia de la película de Kalatozov, cuya narradora orientaba la interpretación de la película, *Océano* no se responsabiliza ni guía la lectura del espectador, al menos no directamente: frente a la imagen y los sonidos, el público habrá de ir rellenando los vacíos de la realidad que no son presentados explícitamente en el filme; ésa será su responsabilidad.

Océano narra los tropiezos de una familia cubana común y corriente. Ninguno de los personajes de esta coproducción cubano-rusa funciona como alegoría de Cuba. Su tema principal no es el destino de una nación, ni la representación simbólica de lo que el pasado y el presente de una sociedad pueden significar en términos ideopolíticos, como en *Soy Cuba*. No intenta convencer a nadie de nada, ni siquiera se preocupa por explicar la realidad. Su única función es lúdica. A *Océano* le preocupa el presente individual, que no va más allá del núcleo familiar en que vive el protagonista. Todo lo demás: la prostitución, el desempleo, la delincuencia, la vida de los pescadores en el pueblo pinareño, aparece como mero accesorio que servirá para sustentar la historia, esta vez con minúscula, de un joven en particular y los tropiezos a que lo lanza una decepción amorosa. El viaje que Yoel emprende hacia La Habana y el retorno a Pinar del Río, al final de la película, ni siquiera le han traído un crecimiento en términos profesionales o humanos. El regreso es, en este caso, una metáfora de la derrota, de la imposibilidad de salir de determinado espacio en el cual se ha vivido y del que parece no haber escapatoria.

Estética y temáticamente se trata de dos propuestas cinematográficas muy distintas, pero la suerte inicial de *Soy Cuba*, que en los años posteriores a su producción padeció de un olvido casi total, tanto en Cuba como en la Unión Soviética, es compartida también por *Océano*, que no ha sido exhibida en los circuitos de consumo de la red de salas de cine cubanas, ni tampoco en los especializados o temáticos, como es el caso de la sala Chaplin, por ejemplo. Pero a diferencia de la primera coproducción cubano-soviética, *Océano* sí ha logrado reconocimiento internacional y ha obtenido varios premios en Rusia, Francia y Estados Unidos. Si el equipo de filmación y producción de *Soy Cuba*

actuó como “funcionario del estado”, siguiendo la definición de Gramsci (673), en el caso de *Océano* la filmación parte de otras necesidades, personales, afectivas, individuales, de su director y su fotógrafo, que no responden necesaria o directamente a una política cultural promovida desde algún aparato estatal.

Aunque la película puede ser leída como el reverso de *Soy Cuba* —el tono épico y didáctico que hay en la producción de 1964 ya no tiene cabida en el filme del 2008—, la historia no se narra desde el vacío ideológico: se trata, sencillamente, de otra ideología que no se relaciona, en este caso, con un proyecto social impulsado desde los gobiernos cubano y soviético. Es la representación ideológica de Kosyrev-Nesterov de la familia cubana, sus valores y formas de interrelacionarse. Esta ideología, matizada por la visión mítica y la nostalgia por una Cuba que no se conoció, determina la forma en que el argumento narrativo se desarrolla y explica el final un tanto edulcorado en el cual Yoel no ha matado al esposo de Marisel y se refugia en el regazo de su madre, seguro y protegido en el núcleo familiar, cuyos valores lo salvaron. El contexto sociohistórico difiere de una a otra película y el (hipotético) espectador que acuda a ver el filme tiene otras expectativas. Los motivos de la filmación, además, son otros: ya no se trata de demostrar al mundo la validez de la Revolución en el Caribe; sin embargo, al igual que en la película de Kalatozov, a Kosyrev-Nesterov lo mueve también el afecto por un país al que, de cierta manera, estuvo ligada su infancia. La información que se presentaba sobre Cuba estaba siempre nublada por una especie de aura mítica y la isla era imaginada, según Kosyrev-Nesterov, como un paraíso en el Caribe, de cuya realidad y habitantes, sin embargo, no se sabía mucho:

Todo esto estaba en mi subconsciente. También, he leído a muchos autores cubanos, o de la relación de [Ernest] Hemingway con Cuba; sus novelas eran publicadas en la URSS. Veíamos películas sobre Cuba y también aquellas filmadas en la isla, como las de Gojko Mitic [...] En los sesenta y setenta había muchas películas filmadas en Cuba o de Cuba, en la URSS.

Pero más allá de los motivos afectivos que llevaron a Kalatozov y a Kosyrev-Nesterov a filmar una película sobre Cuba, la relación de los dos filmes con el público cubano, protagonista en ambos casos de las historias narradas, es nula: *Soy Cuba* apenas fue exhibida en su momento y algo similar ocurrió con *Océano*, que pese a gozar de cierta circulación internacional, no ha sido exhibida en la isla. El destinatario natural final de ambas películas, por caprichos de la historia, carece de cualquier capacidad de interactuar con el producto filmico.

Si coincidimos con Tomás Gutiérrez Alea en que “en la práctica el espectador no puede ser considerado como una abstracción, sino que está condicionado histórica y socialmente de tal manera que el espectáculo ha de dirigirse en primera instancia a un espectador concreto, frente al cual desplegar al máximo su potencialidad operativa” (33),



las dos películas fallan, al momento de su estreno, en lograr una empatía o una reacción por parte del público y se convierten así en una especie de fórmula en la que la relación espectáculo-espectador ha sido abruptamente quebrada. Por motivos diferentes, ambos espectáculos han sido concebidos de manera disociada del espectador cubano, sobre cuya identidad, historia y realidad se erigen las dos narrativas filmicas.

LISANKA: LO SOVIÉTICO VISTO POR LOS CUBANOS

A diferencia de estas dos coproducciones, *Lisanka*¹⁹ (2009) da cuenta de cómo eran percibidos los soviéticos en Cuba. Sin que la trama se centre únicamente en este tema, la llegada y percepción de los soviéticos es fundamental para la historia que se narra. La película es el epítome cinematográfico de la comunidad sentimental soviético-cubana: una *comunidad imaginada*²⁰ que abarca fundamentalmente a los cubanos nacidos y educados en la isla entre los sesenta y fines de los ochenta, cuyos elementos de cohesión son los dibujos animados soviéticos, el aprendizaje o contacto con el idioma ruso y con la literatura y el cine soviéticos. Para esta comunidad, los referentes soviético-socialistas comunes de la infancia han facilitado la creación de un imaginario de comunidad sentimental, que otorga pertenencia y cohesión entre sus miembros, a la vez que la diferencia de otras comunidades también imaginadas, incluso cuando la mayoría de sus miembros no comparta el mismo territorio geográfico, ni la misma formación académica ni, mucho menos, la misma ideología social. A diferencia de la comunidad imaginada de Anderson, una de cuyas bases de estabilización es la unidad lingüística, en el caso de la comunidad sentimental cubano-soviética existe un bilingüismo pasivo que otorga sentido común a sus miembros. En el caso de *Lisanka*, sus tres guionistas representan, de cierto modo, a esta comunidad sentimental: Daniel Díaz Torres, director y guionista, tenía diez años cuando triunfó la Revolución Cubana, mientras que Eduardo del Llano y Francisco García González nacieron a principios de los sesenta. En el caso de Del Llano, nació y vivió en Moscú durante algún tiempo. Muchos diálogos en el filme se presentan en ruso, así como parte de las conversaciones entre Lisanka y Volodia; ella está aprendiendo el idioma porque ha ganado una beca para irse a estudiar a la Unión Soviética. Aunque estos diálogos no sean del todo comprensibles para el público cubano que acuda a ver la película, existe una cierta familiaridad con el idioma eslavo que facilita la cercanía a la trama. El ruso no es la lengua franca utilizada por la comunidad

¹⁹ Como ya he comentado antes, además de Mosfilm, el filme contó con la colaboración de Venezuela y España.

²⁰ Para efectos de este ensayo me acojo a la definición de Benedict Anderson sobre *comunidad imaginada*: una comunidad cuyos miembros no se conocen todos entre sí pero que tienen una imagen general de lo que son y representan (véase Anderson). El concepto de comunidad sentimental soviético-cubana lo desarrollo con más amplitud en el ensayo "Cuba soviética".



sentimental soviético-cubana y la mayoría no pasa de reconocer la transcripción fonética del alfabeto cirílico, pero el idioma ruso sí funciona como lengua alrededor de la cual confluyen sus miembros y que funciona como punto de partida para la existencia de la comunidad. El idioma ruso se convierte así en un referente que aunque ha perdido su carga semántica y su función comunicativa, adquiere un nuevo valor: el de agrupar a su alrededor a toda una comunidad sentimental.

En *Lisanka*, los referentes soviéticos son explícitos, tangibles: los soldados de la URSS están en Veredas del Guayabal y son recibidos con entusiasmo por sus habitantes; Volodia y Lisanka comparten una historia de amor; la misma Lisanka tiene un nombre ruso porque su padre se lo cambió cuando tenía nueve años y su madre los abandonó. Su nombre al nacer era Virgen de los Ángeles. El padre de Lisanka, Máximo, es un ferviente lector de *La carretera de Volokolamsk*,²¹ de Alexander Bek.

La nostalgia de la comunidad sentimental cubano-soviética está atravesada también por la idea de excepcionalidad de un grupo específico de personas que creció en el Caribe viendo dibujos animados y filmes soviéticos y leyendo literatura soviética, y para quienes la crisis de los misiles fue un hecho cercano, real. Esta nostalgia puede ser definida así:

[A]n everyday memory, common corpus of emotional landmarks that escapes a clear chart. It is composed of both official symbols and multiple fragments and splinters of the past, 'a line of verse, an image, a scene, a scent, a tune, a tone, a word'. These memorial landmarks cannot be completely mapped; such memory is composed of shattered fragments, ellipses and scenes [...]

One remembers best what is colored by emotion. Moreover, in the emotional topography of memory, personal and historical events tend to be conflated. (Boym 52)

En este sentido, la película repasa, con cierto tono nostálgico, un momento clave en la historia de la Revolución Cubana y su relación con la Unión Soviética. No se trata, sin embargo, de una película histórica; el peligro nuclear y las tensiones entre Cuba, la Unión Soviética y Estados Unidos apenas aparecen como el lienzo sobre el cual se pinta una historia, con minúsculas, de una campesina cubana y sus enamorados. Según declaraciones de su director, Daniel Díaz Torres, *Lisanka*

no es una película histórica aunque sí tratamos de ser lo más apegados a la reconstrucción de la atmósfera de la época, de manera que se pudiera palpar lo que significó el espíritu de aquellos momentos en la realidad cubana. Era el cuarto año de la Revolución, el llamado Año de la Planificación, y teníamos un estrecho vínculo con la Unión

²¹ Según cuenta Ambrosio Fornet, esta novela se publicó en los sesenta en Cuba, en dos partes; la segunda se llamó *Los hombres de Panfilov*. "Ambas fueron lectura de cabecera de los milicianos, que llevaron aquellos libritos en sus mochilas a todas las movilizaciones de la época" (Fajardo).

Soviética. A su vez existía una violenta lucha de clases en el país, donde operaban bandas contrarrevolucionarias y se producían pugnas con sectores de la Iglesia. Era un momento complicado, y tratamos que todo eso se viera reflejado en *Lisanka*. Es una crisis de amor en medio de una crisis global, y eso es lo que de alguna manera nos interesaba: la pequeña gran historia personal enmarcada en la historia mundial, vista a través de un pueblito del interior de Cuba donde la gente vive, tiene ilusiones, lucha y, a su vez, desconoce que está en el centro del mundo. Un pueblito que, de haber estallado la Crisis de los Misiles, hubiera sido prácticamente el primero en desaparecer. (Del Río)

Es, más bien, un pastiche: sólo se busca una satisfacción emocional, artificial, momentánea y superficial en el espectador: su única función es nostálgica, lúdica. La representación no tiene que ser necesariamente fiel o real. La película deconstruye y desarticula un hecho tradicionalmente presentado de manera grave y solemne: la Crisis de Octubre, y aunque no a mandíbula batiente sino con una sonrisa casi triste, se burla del tono impostado y serio en que el discurso nacional oficial ha intentado construir una historiografía única, mítica y coherente del pasado cubano.

La trama está ambientada en un pueblo ficticio, Veredas del Guayabal, cerca del cual los soviéticos instalaban sus ojivas nucleares mientras Lisanka, como la mayoría de sus vecinos, se debatía entre la fe religiosa y la actitud revolucionaria, entre el pasado y el futuro. Los soviéticos llegan al pueblo donde vive Lisanka y uno de los soldados rusos, Volodia, tendrá que disputar el amor de la joven con dos cubanos, Sergio, el “revolucionario” y Aurelio, el “desafecto”. Si una película con esta misma temática hubiera sido filmada en los años setenta, el resultado habría sido un filme del realismo socialista, con héroes acartonados y maniqueos intentando “construir el socialismo” al borde de una guerra nuclear. Medio siglo después de la Crisis de los Misiles, que ciertamente puso al mundo muy cerca de una catástrofe sin precedentes, la mirada nostálgica con que se repasa este momento no está exenta, sin embargo, de un *choteo*²² que le permite burlarse finamente de los soviéticos y de los cubanos, de las tensiones y de las consignas que poblaron esos días. El filme nos pone frente a frente con los rasgos más notables de lo que Antonio Benítez Rojo definía como el “caos caribeño” y que está directamente relacionado con la incapacidad para lo apocalíptico. Al narrar su propia experiencia durante la crisis de los misiles, Benítez Rojo relata:

La noción de apocalipsis no ocupa un espacio importante en su cultura [la del Caribe]. Las opciones de crimen y castigo, todo o nada, de patria o muerte, de a favor o en

²² Siguiendo la definición de Jorge Mañach: “El choteo es un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad [...] hay en la idiosincrasia cubana rasgos peculiares que, originados unas veces y acusados otras por el clima o por las circunstancias sociales en que hemos venido desenvolviéndonos, tienden a facilitar esa perversión de la burla que llamamos choteo”.

contra, de querer es poder, de honor o sangre, tienen poco que ver con la cultura del Caribe; se trata de proposiciones ideológicas articuladas en Europa que el Caribe sólo comparte en términos declamatorios, mejor, en términos de primera lectura. En Chicago un alma desgarrada dice “I can’t take it anymore”, y se da a las drogas o a la violencia más desesperada. En La Habana se diría: “lo que hay que hacer es no morirse”, o bien, “aquí estoy, jodido pero contento”. La llamada Crisis de Octubre o Crisis de los Misiles no la ganó JFK ni NK ni mucho menos FC (los hombres de Estado suelen resultar abreviados por las grandes circunstancias que ellos mismo crearon); la ganó la cultura del Caribe junto con la pérdida que implica toda ganancia. De haber sucedido en Berlín, los niños del mundo quizá estarían ahora aprendiendo el arte de hacer fuego con palitos. La plantación de proyectiles atómicos sembrada en Cuba era una máquina rusa, una máquina esteparia, históricamente terrestre. Se trataba de una máquina que portaba la cultura del caballo y del yoghourt, del cosaco y del mujik, del abedul y el centeno, de las antiguas caravanas y del ferrocarril siberiano; una cultura donde la tierra es todo y el mar es un recuerdo olvidado. (xiii-xiv)

Esta misma noción antiapocalíptica cruza todo el filme de Díaz Torres: mientras camiones soviéticos pasan por el camino cargando ojivas nucleares apenas perceptibles debajo de grandes mantas, Lisanka y Volodia hacen el amor en la cabina de un camión; por ir pensando en Lisanka, Volodia ha estado a punto de provocar una explosión nuclear al tener un accidente en su camión. El final de la película, conciliatorio e incluyente, pese al ambiente bélico, tampoco hubiera tenido cabida en una película anterior: Sergio, el miliciano, revolucionario integrado y Aurelio, el pequeñoburgués anticomunista, se dan la mano sinceramente y se despiden en paz, respetando cada uno la decisión del otro.

La película está basada en el cuento “En el kilómetro 36”, de Francisco García González, que también se ubica cronológicamente en el año 1962. El cuento de García González fue escrito en 1996 y publicado en la antología *Leve historia de Cuba* (2007). El único punto de contacto entre el cuento y la película es la ambientación del contexto histórico en que se desarrollan ambas tramas ficticias: en el cuento, dos soldados soviéticos transportan armamento nuclear en un camión por las carreteras de Pinar del Río, rumbo a la Sierra del Rosario, y van bebiendo ron Matusalén, mientras lamentan no haber podido traer novelas como *La carretera de Volokolamsk* para cambiarlas por más ron. Tienen un accidente, en el que los dos mueren, y según la ficción del cuento, en ese momento el mundo estuvo más cerca que nunca de una catástrofe nuclear. Es precisamente este momento casi apocalíptico que, sin embargo, no ocurre, el que une las historias del cuento y de la película. Y el hecho, claro está, de que Francisco García González haya sido uno de los tres guionistas de *Lisanka*.



CONCLUSIONES PRELIMINARES

Desde perspectivas diferentes, las tres películas lidian con el pasado –el norteamericano en *Soy Cuba*; el soviético en *Océano* y en *Lisanka*–. Esta representación, quizás justificada por los fines didácticos del filme de Kalatozov, se hace tangible en la presencia de los marines norteamericanos, los hombres en el bar donde baila y se prostituye María y en ciertos objetos como los carros, muchos de los cuales siguen circulando en *Océano*. En *Océano*, en cambio, la presencia soviética es palpable en el abandono. Todo lo que queda de los soviéticos son sobras que evidencian un alto grado de indiferencia y desesperanza: Ivancito, el hijo de Miranda, es también hijo de un ruso, pero de su padre no se sabe nada –aunque no se dice explícitamente cuándo está situada temporalmente la historia ficticia, sí hay evidencias de que ocurre después del 2004, que fue cuando comenzó a circular el CUC²³ como moneda en la isla–. La presentación de Ivancito como hijo de un ruso, por tanto, introduce un quiebre cronológico: el niño tiene unos siete años y los soviéticos se han retirado de la isla –al menos masivamente– hace ya trece años. Otros objetos que atestiguan la ausencia soviética, y que aparecen en la película –al igual que en la realidad–, son los refrigeradores soviéticos que vemos en el interior de las casas y una máquina de coser, también soviética. Estos objetos se convierten así en testigos del fin de una época con la que sólo es posible interactuar en pasado, una especie de presencia fosilizada.

En *Océano* la mirada rusa es oblicua: es la representación del otro, observado desde la posición de un director extranjero. Al igual que en *Soy Cuba*, en *Océano* convergen la búsqueda por descubrir qué y quiénes habitan la otrora Isla de la Libertad, hasta dónde esa vida satisface el imaginario eslavo para el cual Cuba ha representado, tradicionalmente, sol y playas, calor y alegría, ímpetu revolucionario joven y desolación y nostalgia. *Lisanka*, en cambio, permite repensar el contacto del pueblo cubano con el soviético, su cultura, su idioma; es el epítome de la presencia soviética en la vida cubana. La retrospectiva con que se mira al pasado en esta película favorece una deconstrucción del discurso nacional y permite un acercamiento que tiene más de nostálgico que de heroico.

Se puede afirmar que existió una estética cinematográfica de la Revolución, caracterizada por la intención de definir el carácter sociohistórico del cubano, y alejada de los preceptos narrativos de *Hollywood*. Estas producciones, a las que se puede llamar

²³ Entre agosto de 1993 y noviembre del 2004, circulaban simultáneamente cuatro monedas en Cuba: el dólar norteamericano, el euro, el peso convertible cubano (CUC –pero conocido en la calle como “chavito”–) y el peso cubano. A fines del 2004, el gobierno cubano decidió sacar de circulación al dólar norteamericano y al euro, y cobrar una tasa impositiva del 10% para el cambio del dólar al “chavito” (Resolución 80/2004 del Banco Central de Cuba, BCC); en abril del 2005 se tomó el Acuerdo No. 15 del Comité de Política Monetaria que añadió un 8% más de impuestos para todo tipo de cambio. Por el servicio, se cobra cerca del 3.5% del valor en dólares. En resumen: por cada cien dólares se reciben, más o menos 80 CUC.

de cine *pensante*, constituían una continua reflexión acerca de la historia y la realidad cubana y el segmento de mercado al que estaban dirigidas era el cubano, principalmente. A partir de los noventa prevalece una estética pos-socialista, mediante la cual se intenta insertar al producto cinematográfico cubano en un mercado más amplio: se trata ya no de la autorreflexión, sino de la presentación de lo cubano como producto, con la riesgosa fetichización que tal intención conlleva. *Lisanka*, al igual que algunas otras películas pos-noventa, retoma esta veta de cine *pensante* y convoca a la reflexión, y sobre todo, a la aceptación de la pluralidad.

Mientras *Soy Cuba* es un filme alegórico donde la mirada al pasado representa un futuro lleno de esperanza a punto de comenzar, *Océano* es la concreción de ese futuro —que no ha cubierto las expectativas que quedaron abiertas al final de *Soy Cuba*—. En *Océano* prevalece el desencanto, aunque este desencanto tome ahora forma individual. *Lisanka*, por su parte, hace una relectura del pasado cubano-soviético mediante la cual es posible reconstruir de manera fresca ciertos episodios de la historia revolucionaria.

OBRAS CITADAS

- Alba de Cuba*. Dir. roman Karmen. ICAIC, 1960. Documental.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 2003.
- La balada del soldado*. Dir. Grigoriy Chukhrai. Perf. Vladimir Ivashov, Zhanna Prokhorenko, Antonina Maksimova, Nikolai Kryuchkov, Yevgni Urbansky. Moscú: Mosfilm, 1959. Filme.
- Barash, Zoia. *El cine soviético de principio a fin*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001.
- Castro, Fidel. “Fragmentos de la Declaración del carácter socialista de la Revolución Cubana”. *Radio Baraguá*. <http://www.radiobaragua.cu/webgiron/acontecimientos/declaracion_socialista_rev.htm>. 17 feb. 2011.
- Cosmorama*. Dir. Enrique Pineda Barnet. ICAIC, 1963. Documental.
- Cuando vuelan las cigüeñas*. Dir. Mikhail Kalatozov. Perf. Alekséi batálov, Tatiana Samóilova, Vasili Merkuryev, Aleksandr Shvorin, Svetlana Kharitonova, Konstantin Nikitin, Valentin Zubkov, Antonina bogdanova, Boris Kokovikin. Moscú: Mosfilm, 1957. Filme.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Douglas, María Eulalia, Sara Vega e Ivo Sarriá. *Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC, 1959–2004*. Madrid: Ollero y Ramos Editores, 2004.
- Escuela Internacional de Cine y TV*. <http://www.eictv.org/eictv/view/index_section.jsf?id_seccion=19>. 24 feb. 2011.



- Fajardo, Miriam. "El libro cubano, entre aniversarios y centenarios". Entrevista con Ambrosio Fonet. *Cuba literaria*. <<http://www.cubaliteraria.cu/autor/Ambrosio%20fonet/el.html>>. 15 abril 2011.
- Ferraz, Vicente. *Soy Cuba: O Mamute Siberiano*, 2004. Filme.
- Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. <<http://www.habanafilmfestival.com/topmenu/index.php?top=El%20Festival&sub=Perfil>>. 17 feb. 2011.
- García Borrero, Juan Antonio. *Intrusos en el paraíso. (Los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta)*. Andalucía: Legado Andalusi, 2009.
- García González, Francisco. "En el kilómetro 36". *Leve historia de Cuba*. Enrique del Risco y Francisco García González, eds. Los Ángeles: Pureplay Press, 2007.
- Gramsci, Antonio. "Hegemony." *Literary Theory: An Anthology*. Julie Rivkin y Michael Ryan, eds. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 673-674.
- Guevara, Alfredo. *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Diálectica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión, 1982.
- El jinete sin cabeza*. Dir. Vladímir Vainstock. Perf. Eslinda Núñez, Enrique Santiesteban, Oleg Vidov. La Habana: Mosfilm, 1972. Filme.
- Kosyrev-Nesterov, Mikhail. "Re: Questions on *Océano*". Email a Damaris Puñales-Alpizar. 17 Feb. 2011.
- La lámpara azul*. Dir. Roman Karmen. ICAIC, 1961. Documental.
- Lisanka*. Dir. Daniel Díaz y Eduardo del Llano. Perf. Miriel Cejas, Carlos Enrique Almirante, Jorge Alí. La Habana: ICAIC-Mosfilm-Nativa-CNAC-Ibermedia, 2009. Filme.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. <http://lilt.ilstu.edu/jjpancr/Spanish_305/indagación_del_choteo.htm>. 15 marzo 2011.
- Océano*. Dir. Mikhail Kosyrev-Nesterov. Perf. Jorge Luis Castro, Monce Duane González, Alina Rodríguez Ruiz, Yanaisi Ordóñez Darna, Nardo Mestre Flores. La Habana-Moscú: ICAIC-Estudios-Film-M, 2008. Filme.
- Para quién baila La Habana*. Dir. Vladimir Chech. Perf. Odalys Fuentes, Miguel Gutiérrez, Fausto Mirabal, Mayda Limonta, Wember Bross. La Habana: ICAIC-Estudio Cinematográfico de Barrandov, Praga. 1963. Filme.
- Preludio 11*. Dir. Kurt Maetzig. Perf. Roberto Blanco, Armin Müller-Stahl, Aurora Depestre, Günther Simon, Helmo Hernández, Carlos Moctezuma, Guerry Wolf, Rafael Sosa, Alejandro Lugo, Reynaldo Miravalles. La Habana: ICAIC-DEFA, 1963. Filme.
- Puñales-Alpizar, Damaris. "'Cuba soviética': el baile (casi) imposible de la polka y el guaguancó". *La Gaceta de Cuba* (enero-feb. 2010): 3-5.
- Reloba de la Cruz, Xenia. "Coproducciones: una salida viable para el cine cubano/Coproductions: une possibilité pour le cinéma cubain." *Cinémas d'Amérique Latine* 9 (2001): 30-37.

- Río, Joel del. "Lisanka mira atrás con ironía". *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*. Año IX (2010). <http://www.lajiribilla.cu/2010/n479_07/labutaca.html>. 17 mayo 2011.
- El siglo de las luces*. Dir. Humberto Solás. Perf. Jacqueline Arenal, Rustam Urzaev, François Dunoyer, Frédéric Pierrot, Alexis Valdés. La Habana: ICAIC, 1992. Filme.
- Soy Cuba*. Dir. Mikhail Kalatozov. Perf. Sergio Corrieri, Salvador Wood, Luz María Collazo, José Gallardo, Jean Bouise. La Habana-Moscú: ICAIC-Mosfilm, 1964. Filme.
- Soy Cuba: O Mamute Siberiano*. Dir. Vicente Ferraz. Cinema Tropical, 2004. Filme.
- Stone, Rob. "Mother Lands, Sister Nations: The Epic, Poetic, Propaganda Films of Cuba and the Basque Country." *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Stephanie Dennison y Song Hwee Lim, eds. Londres: Wallflower Press, 2006. 63-72.
- Tolstaya, Tatyana. *Pushkin's Children: Writings on Russia and Russians*. Nueva York: Mariner Books, 2003.

