



El proyecto revolucionario internacionalista en la música de *Abril de Vietnam en el año del Gato* (1975)

Por Guilherme Maia y Glauber Brito Matos Lacerda

Resumen

Este ensayo analiza las estrategias expresivas de la música en el documental *Abril de Vietnam en el año del Gato* (1975), del director cubano Santiago Álvarez, con el objetivo de comprender cómo el proyecto musical de la obra, especialmente el himno proletario que se conoció como "La Internacional", afecta la fruición en las dimensiones sensoriales, cognitivas y afectivas, en defensa de la causa internacionalista entonces abrazada por Cuba.

Palabras clave: música; Documental; Cine cubano; Cine Latinoamericano; Internacionalismo proletario.

Abstract

This essay analyzes the expressive strategies of music in the documentary *Abril de Vietnam en el año del Gato* (1975), by Cuban director Santiago Álvarez, aiming to understand how the work's musical project, especially the proletarian anthem that became known as "The International", affects fruition in the sensory, cognitive and affective dimensions, in defense of the internationalist cause then embraced by Cuba.

Keywords: music; documentary; Cuban film; Latin American film; Proletarian internationalism.

Resumo

Este ensaio analisa as estratégias expressivas da música no documentário *Abril de Vietnam en el año del Gato* (1975), do diretor cubano Santiago Álvarez, visando a compreender o modo como o projeto musical da obra, especialmente o hino proletário que se tornou conhecido como "A Internacional", afeta a fruição nas dimensões sensoriais, cognitivas e afetivas, em defesa da causa internacionalista então abraçada por Cuba.

Palavras-chave: música; Documentário; Cinema cubano; Cinema latino-americano; Internacionalismo proletário

Résumé

Cet essai analyse les stratégies expressives de la musique dans le documentaire *Abril de Vietnam en el año del Gato* (1975), du réalisateur cubain Santiago Álvarez, afin de comprendre comment le projet musical de l'œuvre, en particulier l'hymne prolétarien connu sous le nom de "L'Internationale", se concrétise dans les dimensions sensorielles, cognitives et affectives, en défense de la cause internationaliste alors embrassée par Cuba.

Mots-clés: musique ; Documentaire ; Cinéma cubain ; Cinéma latino-américain ; Internationalisme prolétarien

Datos de los autores

Guilherme Maia es doctor en Comunicación por la Universidad Federal de Bahía (UFBA), profesor de la Facultad de Comunicación y del Programa de Posgrado en Comunicación y Cultura Contemporánea de la UFBA. Como compositor tiene

canciones grabadas por Ney Matogrosso, Alcione y Elba Ramalho, entre otros, y en el área de cine su trabajo más reciente fue la dirección musical de la película *Café com Canela* (Ary Roza y Glenda Nicácio, 2017). Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Elementos para una poética da música no cinema* (Appris, 2015) y las colecciones *Ouvir o documentário: vozes, música e ruídos* (Edufba, 2015) y *El cine musical en América Latina: aproximaciones contemporáneas* (Edufba, 2018). Correo: maia.audiovisual@gmail.com

Glauber Brito Matos Lacerda (1986), máster en Memoria: Lenguaje y Sociedad (Uesb). Profesor de Cine y Audiovisual de la Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia y estudiante de doctorado en Comunicación y Cultura Contemporáneas en la Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ha trabajado en proyectos audiovisuales como director, sonidista e investigador. Actualmente desarrolla una investigación académica sobre el internacionalismo en la banda sonora del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Correo: glaubml@gmail.com.

En 1975, año de la caída de Saigón¹, Santiago Álvarez² y su equipo pasaron cuatro meses en Indochina filmando material para un documental que tenía como objetivos presentar a los cubanos la historia y la cultura vietnamita, destacar los avances del socialismo, el emprendimiento de Cuba en la península asiática y la defensa de la causa proletaria internacionalista. La película, en poco más de dos horas, presenta de forma panorámica los cuatro mil años de ocupación humana en la región y la cooperación de los cubanos para la reconstrucción de Vietnam.

En la confluencia de estudios sobre la música en el cine latinoamericano y sobre aspectos sonoros de películas de no ficción producidos por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en curso en el Laboratório de Análise Fílmica, grupo de investigación del Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia³, este ensayo analiza las dinámicas expresivas de la música en *Abril de Vietnam en el Año del Gato*, documental que resultó del viaje de Álvarez y del material de archivo recolectado por el ICAIC en más de una década de interés por Vietnam. Nuestro objetivo es examinar las estrategias de musicalización de la obra a la luz de las fuerzas estéticas y políticas del cine cubano del período post revolucionario, articulando texto y contexto en un proceso de análisis inmanente (retro)alimentado por investigaciones historiográficas sobre Cuba y el cine cubano del período citado, por una entrevista exclusiva con el sonidista de la película, Jerónimo Labrada, y por estudios recientes sobre la música, especialmente la canción, como recurso de expresión audiovisual.

Lo que nos moviliza, además de contribuir a una sistematización del conocimiento sobre el sonido en el cine latinoamericano, es tratar de comprender, desde una perspectiva poética, el modo en que las estrategias musicales de esta película, contingentes con las fuerzas históricas, estéticas y tecnológicas en juego en la época, contribuyen a que la obra ejerza sus encantos y efectos en el público cubano.

Tres premisas y un contexto

El análisis se apoya en un tríptico de premisas. Al hablar sobre análisis fílmico, Ismail Xavier (2018) llama la atención sobre los peligros de subyugar una obra a un concepto teórico:

La peor cosa es transformar una obra de arte, un texto literario, una película, en la ilustración de una teoría. El texto no está allí para ilustrar teoría. Está para lo inverso. [...] Quien tiene que adecuarse a las obras es el teórico, no al contrario.⁴ (esta cita debería ir entrecomillada en el cuerpo del texto)

Si al final del siglo pasado James Dudley Andrew (1989) ya alertaba sobre los peligros de una visión idealista y normativa que durante mucho tiempo dominó la teoría cinematográfica, a partir de una lógica en la cual la realidad material del cine estaría a merced de la realidad ideal del pensamiento filosófico; David Bordwell hizo recientemente una crítica a los análisis fílmicos que “[...] en vez de formular una pregunta, articular un problema o detenerse en una película intrigante, el objetivo central establecido por los autores es el de comprobar una posición teórica ofreciendo películas como ejemplos” (Bordwell, 2005: 50). Así, este artículo no se propone partir de un cuadro teórico-conceptual para entender la obra sino, por el contrario, articular cuestiones y claves conceptuales a partir del juego interpretativo que emerge del propio análisis. De esa manera, la base teórica del texto se verá concentrada en la sección final.

Otra premisa viene del estudio de Michael Baxandall sobre patrones de intenciones en las artes plásticas. Para él, toda explicación elaborada sobre un cuadro implica una descripción de la obra: “[...] solo explicamos un cuadro en la medida en que lo consideremos a la luz de una descripción o especificación verbal sobre él” (Baxandall, 2006: 31). En nuestra forma de entender, lo mismo se aplica en el análisis de una película y, como nuestro objeto es una obra poco difundida⁵, entendemos que, en este caso, un proceso descriptivo no es apenas necesario, sino imprescindible para que las apuestas interpretativas puedan tener un sustento empírico.

La tercera premisa que alimenta nuestra *audiovisión*⁶ analítica y justifica nuestra elección de penetrar en la obra a través de la música, tiene que ver con lo que sostiene Anahid Kassabian :

En cualquier discusión sobre cómo las películas producen identificaciones, el desafío es describir las relaciones estrechas entre los espectadores y las películas. Eso no puede ser hecho de manera plausible sin examinar la música. Y cuando digo 'examinar la música' no me refiero a [...] un simple análisis textual. En verdad, cualquier consideración sobre los procesos de identificación con la música debe tener en cuenta las historias del espectador y de la música⁷. (Kassabian, 2001: 141, traducción propia)

Abril de Vietnam..., como veremos, es una obra concebida con la finalidad de provocar el acercamiento del pueblo cubano a la causa proletaria internacionalista. Nos interesa, precisamente, "examinar la música" en el sentido propuesto por Kassabian: analizar las estrategias *cinemusicales* de la obra, considerando las influencias involucradas en la película, las músicas y los espectadores en aquel momento histórico, comenzando por un panorama del modo en el que el internacionalismo proletario permeaba el imaginario cubano de la época.

Esta idea consistía en la creación de redes mundiales de trabajadores con el fin de dominar los medios de producción y liberar a la clase obrera de la opresión de los detentores del capital. La síntesis de este ideal está en el imperativo que encierra el Manifiesto Comunista: "Operarios de todos los países, uníos". Para Karl Marx y Friederich Engels, este sería el fundamento para alcanzar la utopía de un mundo sin clases y sin fronteras. Este ímpetu llevó a la constitución de organizaciones internacionales, reuniendo a trabajadores de diferentes países.

Cine Documental

En la Revolución cubana, el internacionalismo ocupa una dimensión ética y otra estratégica. El aspecto humanista de la solidaridad con pueblos oprimidos por el imperialismo era, al mismo tiempo, una estrategia para establecer alianzas en el campo geopolítico que viabilizara la soberanía del país en medio de la limitación del bloqueo norteamericano y de las grandes transformaciones en curso. En el artículo "El socialismo y el hombre en Cuba", publicado en 1965 en el semanario uruguayo *Marcha*, Ernesto "Che" Guevara defiende que

El revolucionario, motor ideológico de la revolución dentro de su partido, se consume en esa actividad ininterrumpida que no tiene más fin que la muerte, a menos que la construcción se logre en escala mundial. Si su afán de revolucionario se embota cuando las tareas más apremiantes se ven realizadas a escala local y se olvida el internacionalismo proletario, la revolución que dirige deja de ser una fuerza impulsora y se sume en una cómoda modorra, aprovechada por nuestros enemigos irreconciliables, el imperialismo, que gana terreno. El internacionalismo proletario es un deber, pero también es una necesidad revolucionaria. Así educamos a nuestro pueblo. (2009: 70).

En 1966, La Habana fue sede de la Conferencia Tricontinental, ocasión en la que fue instituida la Organización de Solidaridad con los Pueblos de África, Asia y América Latina, una especie de "Internacional tercermundista" donde Cuba tendría un papel central en las articulaciones del movimiento (Mahler, 2018). Entre los puntos de destaque de la agenda tricontinental estaba el apoyo incondicional a Vietnam por parte de los países oprimidos por el imperialismo. Admirado por la resistencia al colonialismo francés, el pueblo indochino, que en aquel momento enfrentaba valientemente el aumento de la violencia de Estados Unidos, fue representado en el encuentro. En el manifiesto "Crear dos, tres... muchos Vietnam - Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental", publicado en 1967, Guevara enfatiza en el valor ejemplar de los vietnamitas como modelo a seguir por

todo el tercer mundo. De hecho, el año 1967 fue nombrado por el gobierno como el Año de Vietnam heroico.⁸

Durante las dos primeras décadas después de la revolución, la ideología internacionalista fue propagada en Cuba a partir de un fuerte imaginario sobre Vietnam, fomentado por productos culturales que circulaban en la isla. El sentido del sacrificio de los comunistas vietnamitas en la lucha contra las fuerzas colonialistas e imperialistas, así como el deber humanitario de los cubanos en demostrar solidaridad con los pueblos asiáticos, estaba presente en afiches políticos, principalmente de René Mederos; en las canciones populares, como en la colección *Vietnam canta a Cuba - Cuba canta a Vietnam* (1969); en los documentales de Santiago Álvarez; y en más del 10% de las ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano, noticiero cinematográfico de la Revolución Cubana⁹. Parte de los sonidos e imágenes que examinaremos, fueron extraídos de este Noticiero. *Abril de Vietnam...*, de cierto modo, compila un imaginario sobre el heroísmo vietnamita bastante ubicuo en los primeros quince años del proceso revolucionario cubano. A continuación, tomando elementos de la entrevista exclusiva concedida por el sonidista Jerónimo Labrada¹⁰, presentaremos un desglose descriptivo sintético del comportamiento de la música en la película.

Estrategias cinemusicales de Abril de Vietnam en el Año del Gato

El espíritu antiimperialista de la obra es explícito en su título. El 11 de abril de 1895, José Martí y Máximo Gómez desembarcaron en Las Playitas, en medio de los conflictos que independizarían de España a la isla. El 16 de abril de 1961, Fidel Castro declaró el carácter socialista de la Revolución.

Al día siguiente comenzó la invasión de la Bahía de Cochinos, conflicto en el que las Fuerzas Armadas Revolucionarias derrotaron al grupo paramilitar que invadió la isla, en un intento por asesinar a Fidel Castro y derrotar al gobierno revolucionario. En el lado asiático fue también en abril cuando el ejército norvietnamita y los rebeldes del sur triunfaron sobre el gobierno survietnamita, subordinado a Estados Unidos. 1975, según el horóscopo vietnamita, es el año del gato. Así como este animal es distinguido por su destreza corporal y su habilidad como cazador, los vietnamitas, valiéndose de una guerrilla, lograron vencer la superioridad técnica y militar del ejército estadounidense. Fue en abril de 1975 cuando los comunistas liberaron Saigón, evento que marcó el fin definitivo de la presencia norteamericana en territorio vietnamita. Como pretendemos demostrar, el proyecto musical de la película tiene una relación estrecha con el heroísmo, y la lucha contra el colonialismo y el imperialismo.

Los primeros planos de la película muestran a un grupo de percusionistas tocando la introducción de lo que luego sabremos que es un espectáculo de música tradicional de Vietnam, interpretada por una orquesta de instrumentos como el *ken bau*, similar en forma y sonido al oboe de la música occidental, y el *sao truc*, familia de las flautas de bambú¹¹. En seguida, por medio de textos en carteles, la película presenta un panorama histórico de las victorias del pequeño Vietnam contra poderosos dominadores extranjeros. Estos carteles se muestran en planos intercalados con registros directos y por la voz de una narradora que relata los siglos de luchas contra mongoles, holandeses, japoneses, franceses y estadounidenses. Durante todo ese segmento de aproximadamente de 12 minutos que anteceden los créditos iniciales, el espectador oye - y muchas veces también ve - expresiones de música y danza vietnamita.

Cine Documental

A lo largo de los 123 minutos de la película, la música continúa con un papel activo, en un régimen fragmentario de montaje, bien sea enalteciendo la fuerza de cubanos y vietnamitas con himnos patrióticos, ofreciendo el placer de la ausencia de conflictos de la música pentatónica vietnamita, o ironizando y minimizando a los enemigos. En esa última posibilidad, imágenes de crueldad de los colonizadores franceses son ironizadas con la célebre "Can Can" del ballet "Orpheus in the Underworld"(1858), compuesta por Jaques Offenbach, y con variaciones de "La Marseillaise"(1792), himno nacional de Francia. "The Battle Hymn of the Republic"(1861), himno patriótico estadounidense que se hizo popular durante la Guerra Civil Americana, suena junto a las imágenes de una brutal represión policial contra manifestantes opositores a la Guerra de Vietnam en Estados Unidos. Otro ejemplo de este tipo de efectos es destacado por Labrada (2016): "Recuerdo la secuencia (inventada por Santiago) en que en un carretón tirado por un búfalo, traslada por Hanoi un pedazo de un avión B-52 (Fortalezas volantes) derribado por un piloto vietnamita. La música hace una ironía con los ruidos de los cascos y entona una melodía que rememora las marchas norteamericanas".

Ahora, en clave de canción popular, poco tiempo después de una escena que muestra a Jerónimo Labrada grabando en un Nagra el delicado y conmovedor canto a capela de una niña vietnamita, pasamos a escuchar un bajo *ostinato*, con percusión de claves, congas y maracas que marcan el momento en que la narrativa aborda la presencia de la brigada cubana realizando obras en el país amigo y la relación solidaria entre ambos pueblos. Cuando vemos a los trabajadores del frente cubano recibiendo cartas, la película ofrece al público el bolero "Qué extraño es eso", compuesto por Bienvenido Julián Gutiérrez y lanzado con éxito en Cuba por Panchito Riset, a mediados de la década de 1930. Hablando sobre añoranza y cartas de amor, las palabras cantadas se muestran literales en

las imágenes. En este caso estamos frente a una estrategia evidentemente pensada para hacer aguar los ojos individuales y colectivos del público cubano. El bolero como género romántico nacido en la tradición popular vernácula, opera aquí como un valor agregado (Chion, 2011)¹² que moviliza afectos y acciona procesos identitarios. Por un lado, como afirma Irene Depetris-Chauvin, la canción popular romántica tiene una “[...] poderosa capacidad de expresar, construir, proyectar y representar la subjetividad” (Depetris-Chauvin, 2016: 50-51). Por otro, como sostienen Connel y Gibson “[...] la música popular es un componente importante en los procesos de formación de identidades culturales, tanto a nivel personal como colectivo”¹³ (Connel y Gibson 2003: 117, traducción propia). Como veremos a continuación, esa es una de las funciones que “Qué extraño es eso” y las células rítmicas del arreglo de Leo Browner para “La Internacional”, cumplen en el documental de Álvarez.

Arriba los pobres del mundo

“La Internacional” nació de un poema de Eugène Pottier, posiblemente en 1871, durante la Comuna de París, escrito para cantarse con la melodía de la Marsellesa. En 1888, Pierre De Geyter compuso la melodía que conocemos actualmente. En la transición del siglo XIX al XX, la composición pasó de ser usada como himno de los movimientos obreros de orientación internacionalista: comunistas, socialistas, anarquistas y socialdemócratas, especialmente a partir de la Segunda Internacional, en 1889 (Hagemeyer, 2008). Según el portal Ecured¹⁴, enciclopedia *online* cubana, “La Internacional” pasó a ser constantemente ejecutada en el país después de 1961, cuando se declaró el carácter socialista de la Revolución. Única música repetida en la obra, “La Internacional”, opera

como una síntesis de las estrategias cognitivas y sentimentales de la película.

Esa carga histórica, cultural y política que el himno internacionalista proletario lleva consigo para el documental de Álvarez nos interesa, pero es importante prestar atención también a la naturaleza de su composición. Aunque no haya nacido exactamente como uno de ellos, "La Internacional" tiene una estructura similar a la mayoría de los himnos. En su versión más difundida, es una marcha militar vibrante tocada por una orquesta de metales, en tonalidad mayor y *allegro* (c. 120 bpm), con melodía construida a partir de gestos melódicos ascendentes, comenzando en una *anacruse* que conduce del quinto grado a la tónica, en un movimiento de cuarta ascendente con un fuerte carácter cadencial y marcado, tal como sucede en el himno nacional brasileño y en la "Marsellesa", por ejemplo. Como ese último - el himno nacional francés -, "La Internacional" comparte también la simpleza de la melodía, repetitiva, construida con motivos cortos, con palabras bien adaptadas a la prosodia y fáciles de cantar. Esas son características propias de la canción popular y de su potencia mnemónica (Altman, 2001). El componente literario del himno¹⁵, propio del género, es un "grito de guerra", en ese caso un llamado por la unión de los "pobres del mundo", "los esclavos sin pan" para "la lucha final" contra "el imperio burgués". Como veremos a continuación, dado el modo en que fue trabajado por el director, por el compositor y por el sonidista, en *Abril de Vietnam* el himno proletario transita por otros territorios estéticos.

El "Héroe Positivo"

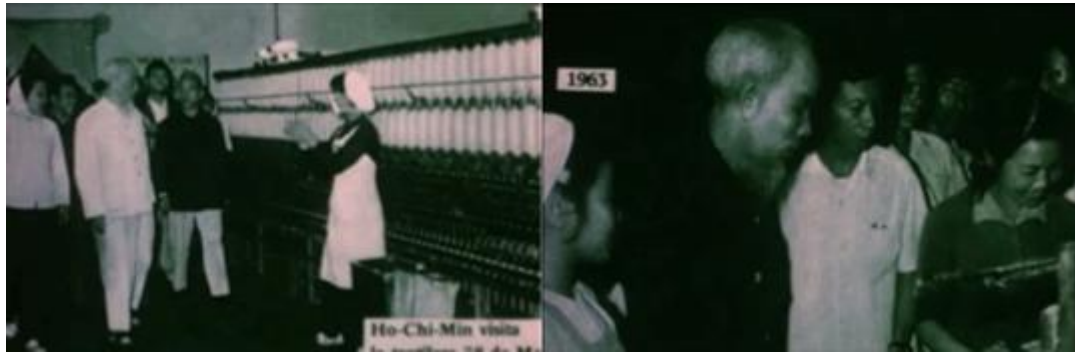


Figura 1 - Visita de Ho Chi Minh a una fábrica de tejidos

Fuente: Fotogramas de la película

La primera aparición de "La Internacional" se da en conjunción entre dos planos de fotografías *still* de una visita de Ho Chi Minh a una fábrica de tejidos (Figura 1). El fragmento está entre dos bloques temáticos. El anterior trata de las políticas de "superación cultural" de Vietnam. Hacia poco tiempo el gobierno había abolido la tradicional siesta de mitad de jornada diaria de trabajo, para así aumentar la productividad y posibilitar que los trabajadores fueran liberados más temprano. El siguiente, aborda la presencia femenina en los puestos de trabajo del país. La secuencia que antecede la entrada de la música muestra mujeres trabajando en una metalúrgica y finaliza con imágenes de operarias y operarios saliendo de la fábrica con sus bicicletas tras la jornada de trabajo. En sincronía con un corte directo hacia la secuencia de imágenes *still* de Ho Chi Minh, suenan los primeros 8 compases de la melodía de "La Internacional" tocada en trémolo en un *dan tranh*, citara vietnamita similar al *guzheng* chino e al *koto* japonés, instrumentos de cuerdas simpáticas¹⁶.

En el primer plano *still*, el rostro de Ho Chi Minh se acerca en *zoom in*. En el segundo, el movimiento también va en dirección al rostro, pero en una vertical ascendente, estrategia que atribuye un valor de grandeza al histórico personaje. La melodía tocada en trémolo se despoja de su naturaleza marcial de himno para adquirir una dimensión lírica, mientras que las notas prolongadas por la vibración de las cuerdas simpáticas aportan una atmósfera etérea que, en sinergia con las imágenes, movilizan una admiración nostálgica por el gran héroe, fallecido en 1969. Ho Chi Minh y las narrativas de la resistencia vietnamita ya eran conocidas en Cuba y eran un modelo a seguir. De cierto modo, las narrativas en torno al personaje histórico respondían a los parámetros del "héroe positivo" (Villaça, 2010: 126), protagonista que venía siendo adoptado por el cine cubano, por cuenta de la creciente influencia del realismo soviético del período. En ese contexto, el carácter delicado de la melodía tocada en trémolo suena como la permanencia del espíritu y de los ideales del líder vietnamita en aquel momento histórico en el que él ya no estaba presente físicamente.

Agrupémonos todos en la lucha final



Figura 2 - La cooperación entre Cuba y Vietnam

Fuente: fotogramas de la película

“La Internacional”¹⁷ reaparece en la banda sonora durante la secuencia en donde se celebra la efectiva colaboración entre Cuba y Vietnam. Después de escuchar a Pham Van Dong, primer ministro de Vietnam del Norte, diciendo que las obras realizadas por los cubanos en territorio vietnamita son flores que simbolizan la amistad entre los dos países, suena el himno nacional de Cuba. Corta para una pista de aterrizaje en suelo norvietnamita en donde Fidel Castro es recibido con aplausos por trabajadores cubanos y autoridades locales. En conjunción con el himno, oímos el estallido de fuegos artificiales y la voz de Castro exaltando los lazos de solidaridad y fraternidad que unen a las dos naciones. Durante la intervención del comandante, una disolvencia sustituye el himno cubano por el vietnamita, en el momento exacto en el que Castro dice “Vietnam”.

Cine Documental

En el plano posterior a la recepción del líder cubano, continuamos escuchando el himno vietnamita y se nos muestra una tribuna montada, decorada con banderas de los dos países y las fotos de Ho Chi Minh y José Martí. Después del himno, pasamos a ver y escuchar al pueblo ovacionando a sus líderes. Bajo las voces masivas va apareciendo lentamente una guitarra ejecutando un arpegio en ritmo binario compuesto danzante marcado por instrumentos de percusión de la tradición popular afrocubana. La música ambienta la generosa panorámica que muestra al pueblo vietnamita presente en la ceremonia. Al final de un movimiento panorámico, la cámara encuadra a las autoridades firmando documentos y allí pasamos a escuchar un instrumento de cuerdas percutidas ejecutando una variación de la melodía de "La Internacional". En pantalla vemos de nuevo una panorámica del público asistente. El *pathos* solemne que los himnos y las imágenes de las autoridades establecieron en escenas anteriores es sustituido ahora por una atmosfera rítmica danzante. Si antes vietnamitas en pantalla y cubanos en las salas de cine marchaban orgullosos en un mismo compás, ahora bailan juntos, afectuosamente. Aún en conjunción con imágenes del pueblo, la música pasa a un segundo plano, dando espacio al regreso de la voz narradora que nos lleva al siguiente plano, cuando imágenes y narración describen las obras realizadas por el frente cubano en Vietnam.

Entendiendo los Estados-nación como "comunidades imaginadas", tal como lo propone Benedict Anderson¹⁸, Dylon L. Robbins (2019) argumenta que la música, junto con las tradiciones artísticas nacionales, religiones, identidades étnicas y varios símbolos visuales (banderas, emblemas, escudos, monedas, figuras), han sido usados en varios contextos políticos relacionados con la construcción y preservación de la identidad nacional, principalmente a través de la música clásica, himnos nacionales, políticas estatales y música *pop*¹⁹. Considerando que la película tiene como

destinatario al pueblo cubano, el himno del país antillano acompaña las imágenes del comandante siendo afectuosamente abrazado por autoridades vietnamitas, como un llamado patriótico. Cuando la voz de Castro menciona el nombre del país amigo visitado y la música reacciona con el himno de Vietnam, se invita al espectador a escuchar al pueblo amigo manifestando el honor de hacer parte de una nación que también derrotó al mismo y mucho más poderoso enemigo. Después de los himnos nacionales, la versión híbrida de Brower de “La Internacional”, al mezclar sonoridades cubanas y vietnamitas en clave nacional-popular, promueve la admiración por la fuerza guerrera en dirección a un sentimiento bondadoso de hermandad, amistad e ideales compartidos, en el ámbito de una “comunidad imaginada” internacionalista.

La victoria, cada día mayor



Figura 3 - El puerto de Haiphong

Fuente: fotogramas de la película

La última aparición de “La Internacional” aparece después de la intervención del general Vo Nguyen Giap que, sonriente, saluda fraternalmente a Fidel y Raúl Castro, a la clase

trabajadora y las heroicas fuerzas armadas cubanas, concluyendo así: "*Vietnam y Cuba avanzan con toda seguridad en el camino hacia la victoria cada día mayor*". Corta para imágenes del puerto de Haiphong, en Vietnam. Escuchamos el primer motivo de "La Internacional", tocado por pitos de embarcaciones, seguido de notas graves, largas y solemnes que magnifican las imágenes de los grandes buques y grúas del puerto, con signos sonoros de fuerza, liderazgo y formalidad. El fragmento fue creado por Jerónimo Labrada (2016): "En Abril hay otras creaciones ocultas que creo que nadie percibió. Por ejemplo: en la secuencia del puerto de Haiphong estuve horas fabricando en magnético, copiando, variando velocidades, para hacer que se escuchara el tema de 'La internacional' tocado por los pitos de los barcos en el puerto".

Aquí la música dialoga con obras del Futurismo Ruso, como "La Sinfonía de las Sirenas" (1922), de Arseny Avraamov, ejecutada en el puerto de Baku (Azerbaiyán), en conmemoración a los cinco años de la Revolución Bolchevique. Esta obra es compuesta por sonidos de máquinas y tiene una cita de "La Internacional". Según Labrada (2016), cuando él manipuló los sonidos de los pitos desconocía experiencias similares, pero después descubriría otras creaciones concebidas a partir del manejo de sonidos de máquinas y ruidos grabados en cinta magnética, como el trabajo de Pierre Schaeffer y Pierre Henry en el *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, fundado en Francia en 1951.

Consciente o no, la elección de Labrada pudo haber sido influida por el espíritu de ese tiempo. Como refiere Robbins (2019), el sonido fue una de las áreas en las que el ICAIC procuró desarrollar técnicas y realizar experimentaciones estéticas, y una de las características más interesantes de la producción cinematográfica cubana del periodo post revolucionario es justamente la innovación sonora de las

obras, expresada en películas de directores como Santiago Álvarez - *Ciclón* (1963), *Now* (1965) y *LBJ* (1968)-; Tomás Gutiérrez Alea - *Memorias del Subdesarrollo* (1968) y *La muerte de un burócrata* (1966) - y Humberto Solás -*Lucía* (1968). Con ese fin, según Robbins, Alfredo Guevara, director del ICAIC en la época, incentivó la creación del Grupo de Experimentación Sonora (GESI), dirigido por Leo Brouwer desde 1969 hasta 1977. El GESI fue un espacio para "[...] repensar las relaciones entre tradiciones musicales nacionales y no nacionales, la fusión de tradiciones musicales populares y académicas, así como las diferentes posibilidades de interacción entre música e imagen en el cine"²⁰ (Robbins, 2019: 210).

La concepción musical de Brouwer, influenciada por las experimentaciones realizadas en las décadas anteriores por Luigi Russolo, Léon Theremin y Pierre Schaeffer entre otros, hicieron eco en el modo en el que el cine cubano de ese período explotó la relación entre música y ruido. El contexto de la producción de películas, en contacto con equipos de grabación y edición de sonido, favoreció experimentaciones musicales en diálogo con esas técnicas de creación de elementos anteriormente considerados no musicales.

Un ejemplo recordado por el músico, musicólogo y miembro fundador del GESI, Leonardo Acosta, es emblemático en dicha relación. Entre las clases de composición, teoría e historia de la música, los miembros del grupo estudiaron también las técnicas de grabación y edición de sonido con Brouwer, aparentemente, demostrando un agudo interés en este último²¹ (Robbins, 2019: 210, traducción propia).

Aunque el autor no lo cite, vale la pena destacar que Jerónimo Labrada fue el ingeniero de sonido y profesor de electroacústica del Grupo de Experimentación Sonora (Villaça, 2004). De ese modo, la melodía ejecutada por pitos dialogaba con las experimentaciones electroacústicas vigentes en Cuba, en la transición entre las décadas de 1960 y 1970.

Aún sobre imágenes del puerto, seguimos escuchando "La Internacional" y la voz narradora nos traduce una intervención de Le Duan, Primer Secretario del Partido Comunista de Vietnam, quien elogia la solidaridad internacionalista proletaria. Escuchamos de nuevo la variación danzante y percusiva de "La Internacional", en la versión con arreglos de Leo Brouwer. Es la primera vez que vemos un barco en movimiento en el puerto. La melodía de "La Internacional", que usa frases musicales de improvisación libre, suena aquí como una continuación de la intervención del Primer Secretario del Partido, aportando valores de alegría, fraternidad y tranquilidad danzante a la utopía proletaria internacionalista.

Y alcen los pueblos por "La Internacional"

Como bien observa Sérgio Vilaça (2013), una de las características de los documentales de Álvarez es el recurso moderado de la "voz de Dios", asignándole a la música la función de comentar sobre lo que se nos muestra en pantalla. Michael Chanan (2004) sostiene que la música en el cine de Álvarez se vale de los significados culturales para involucrar al público a través de un camino no necesariamente cognitivo sino sensorial y afectivo. El autor afirma que Álvarez usa las asociaciones culturales de la música para orientar el marco de lectura ~~de referencia~~ del espectador: "Lo que él está haciendo es politizar la representación por medios estéticos que son al mismo tiempo altamente articulados pero no discursivos" (Chanan, 2004: 223, traducción propia)²². Para Chanan, ese es un recurso central del documental político de Álvarez.

Desde una perspectiva general, *Abril de Vietnam...* es una película que, sin duda, acude a la música para "politizar la

representación por medios estéticos". La obra recurre intensamente a la música instrumental y a canciones, construyendo un *paisaje sonoro afectivo* (Vernon, 2013: 388) fragmentado e internacionalista que opera estableciendo atmósferas de patriotismo, admiración por la fuerza, lazos de cooperación y alineamiento ideológico entre dos países, usando eventualmente la ironía para minimizar cómicamente a los enemigos. Además de piezas instrumentales y canciones tradicionales de Vietnam, la película usa en bases regulares himnos y canciones muy familiares para el público cubano.²³ Sintetizando el pensamiento de diversos autores, Pablo Piedras y Sophie Dufays se refieren así a los efectos de canciones que hacen parte del repertorio cultural del espectador:

[...] proceden de su calidad de alusión cultural e intertextual (Lanin y Caley 2005), de su capacidad para remitir a la memoria individual y colectiva y a períodos históricos particulares (Smith, 1998), y de volver familiar un pasado no vivido (Wojick y Knight, 2001), lo que explica su potencial tan nostálgico como irónico (Inglis, 2003; Ashby, 2004; Dyer 2012). Tanto sus componentes musicales como evocaciones múltiples que contienen sus letras les permiten activar un fuera de campo y abrir el espacio limitado de la diégesis a otras dimensiones y significaciones. (Piedras y Dufays, 2018: 9)

A pesar de observar el fenómeno desde otra perspectiva, Rick Altman llega a una conclusión similar en relación con los aspectos literarios de las canciones. Para él, la música popular tiende a responder a una comunicación lingüística directa. "Los títulos y las letras dominan tanto la apreciación del público sobre el contenido emotivo o narrativo de la música popular, que una canción rara vez tiene un significado separado de su contenido lingüístico." (Altman, 2001: 22) ²⁴ Altman destaca también los rasgos "cantable" y "recordable"²⁵ como potentes características de las canciones. Según él, las canciones son "cantables" porque ya de por sí "[...] tienen letras fácilmente pronunciables, organizadas en

grupos de respiración convenientes e inmediatamente comprensibles, reproduciendo patrones de habla comunes. La correspondencia cuidadosa de música y letra refuerza más aún la naturaleza 'cantable' de las músicas populares"²⁶ (Altman, 2001: 25, traducción propia).

Las canciones son "recordables", afirma Altman, porque generalmente presentan formas cortas estandarizadas y repetidas, versos que riman, lo que facilita ser aprendidas y memorizadas. De igual manera, Altman propone que aún cuando la letra no es escuchada plenamente, como en el caso de la versión instrumental de una canción, ella "suena" en la memoria del espectador. Como vimos, la película recurre solo a los primeros 8 compases de "La Internacional", siempre en versión instrumental, ciertamente considerando ser elemento suficiente para accionar en la memoria del público cubano el contenido literario y el valor simbólico de este himno, del cual nunca suena la versión cantada.

De igual manera, "La Internacional" no es tocada en su versión marcial orquestal. La película, por lo tanto, renuncia a la naturaleza heroica y guerrera del himno, optando por explorar otros territorios simbólicos y afectivos: en la primera intervención, un solo instrumental de cuerdas percutidas de la tradición vietnamita pide al público cubano un afecto nostálgico por el héroe Ho Chi Minh. La versiónailable popular que mezcla timbres de las tradiciones de los dos países refleja en su estructura interna los principios internacionalistas y aporta, por primera vez, valoresailables de alegría a los movimientos panorámicos que nos muestran trabajadoras y trabajadores viendo la ceremonia, de acuerdo con el imaginario del "socialismo con pachanga"²⁷. En la segunda ocasión, está conectada con el diálogo que la antecede y que celebra valores de amistad y solidaridad entre ambas naciones. Además, involucra al público en un importante

proceso colectivo de identificación que Piedras y Dufays (2018: 13), citando a Simon Frith y José Van Dick, proponen como uno de los fenómenos inherentes de la canción popular. Es decir:

[...] en los diferentes géneros y las variadas formas de los cines pos-clásicos, esta [la canción] aparece como un lugar crucial de articulación y de negociación de las identidades locales o globales (nacionales y transnacionales) y de la memoria individual, sociocultural y cinematográfica. Nos parece que el análisis de las canciones populares en las películas permite entender las interacciones entre esas dimensiones (identidad/memoria) y esas escalas (individual/colectivo, local/global, nacional/ transnacional). Más que gustos personales y estilos culturales, las canciones son mediaciones entre el público y sus memorias (Frith, 1996; Van Dijck, 2006).

En la escena del puerto de Haiphong, la melodía construida bajo el modelo de música concreta, inserta el proyecto musical de la película en las vanguardias musicales académicas de la época y opera como metáfora sonora de la fuerza política y productiva resultante de la unión entre ambas naciones. Regresando a Robbins (2019: 210), recordemos que dos de las directrices que entonces orientaban el trabajo del GESI en el ICAIC eran “[...] la fusión de tradiciones musicales populares y académicas” y la experimentación con sonidos “no musicales” electrónicamente manipulados. Aunque de una manera menos radical de lo que vemos en películas como *Desde la Habana ;1969!* (Nicolás Guillén Landrián, 1969) y *Memorias del subdesarrollo*, tales directrices también están plasmadas a lo largo de *Abril de Vietnam en el Año del Gato*.

En esta obra hay un predominio de tradiciones populares manifestadas en el arreglo de “La Internacional” que mezcla sonoridades populares cubanas y vietnamitas, y en canciones populares de ambos países. Si nos permitimos considerar que los himnos nacionales de Cuba y de Vietnam condensan ambas

tradiciones - el carácter "popular" del canto colectivo y la naturaleza "académica" de la orquestación sinfónica - estamos autorizados para proponer que los himnos construyen un puente entre lo "popular" y lo "académico", dimensión que se manifiesta en la película por medio del vínculo (consciente o no) con las experimentaciones musicales realizadas en el ámbito de la academia en las décadas anteriores y en boga en la de 1960, que concedieron a los ruidos grabados en cinta magnética y/o manipulados electrónicamente el derecho de pertenecer al reino de los recursos de expresión musical en un cine revolucionario.

Bibliografía

Altman, Rick (2001), "The structure of popular songs and 'classical' music", en *Soundtrack available: essays on film and popular music*, P. R. Wojcik, P. R y A. Knight (eds.), Durham, Duke University Press, 19-30.

Álvarez, Mayra (2012), *El noticiero ICAIC y sus voces*, La Habana, Ediciones La Memoria.

Anderson, Benedict (2008), *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, traducción del inglés al português de Denise Bottman, São Paulo, Companhia das Letras, primera edición 1983.

Andrew, James Dudley (1989), *As principais teorias do cinema*, traducción del inglês al portugués de Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, primera edición: 1976.

Baxandall, Michael (2006), *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*, traducción del inglés al portugués de Vera Maria Pereira, São Paulo, Companhia das Letras, primera edición: 1985.

Cine Documental

- Betancourt, Rolando (1983), *Abril de Vietnam en el año del gato*, en *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*, Edmundo ARAY (ed.), Caracas, Cinemateca Nacional.
- Bordwell, David (2005), "Estudios de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria", en *Teoria contemporânea do cinema*, F. P. Ramos (ed.), São Paulo, Senac, 25-70.
- Campo, Javier, y Alejo Fernández Mouján (2019), "Alberto Gauna, la película de Tandil", en *Historia(s) del cine y el audiovisual en Tandil*, J. Campo y J. M. Padrón (eds.), Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 155-171.
- Chanan, Micheal (2004), *Cuban Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Chion, Michel (2011), *A audiovisualização: som e imagem no cinema*, traducción del francés al português de Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Texto&Grafia, primera edición 1990.
- Connel, John, y Chris Gibson (2003), *Sound tracks: popular music, identity and place*, London, Routledge.
- Del Valle Ávila, Ignácio (2014), *Cámaras en Trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Editorial Cuarto Propio, Santiago (Chile)
- Depetris-Chauvin, Irene (2016), "Ter saudade até que é bom: música y afectividad en dos documentales brasileños recientes", en *452°F*, n° 14, 45-68.
- Dourado, Henrique Autran (2004), *Dicionário de termos e expressões da música*, São Paulo, Editora 34.
- Gauthier, Guy (2011), *O documentário: um outro cinema*, Campinas, Papirus.

Cine Documental

Guevara, Ernesto Che, *Crear dos, tres... muchos vietnam - Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental* (2018), Disponible en: https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm.

Consultado el: 30 de jan. 2018.

Hagemeyer, Rafael (2008), "A Internacional: Sentidos dissonantes no hino dos trabalhadores durante a guerra civil española", *Projeto História*, São Paulo, n.36, p. 211-231, jun. 2008

Kassabian, Anahid (2001). *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

LA INTERNACIONAL (2017), en Ecured, disponible en: https://www.ecured.cu/La_Internacional, consultado el: 3 de diciembre de 2017.

Labrada, Jerónimo (2016), Entrevista on-line concedida el 14 de octubre de 2016, concedida a Glauber Lacerda.

Lowy, Michel (1998), Por um novo internacionalismo, *Recherches Internationales*, no 52-53.

Mahler, Anne (2018), *From the Tricontinental to the Global South - Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*, Nueva York, Duke University Press.

Marx, Karl; Engels, Friedrich, *O Manifesto Comunista*, disponible en: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>, consultado el: 30 de jan. 2018.

Piedras, Pablo, y Dufays, Sophie (2018), "Introducción. Hacia una cartografía cognitiva de la canción en los cines posclásicos", en *Conozco la canción: melodías populares en*

Cine Documental

los cines posclásicos de América Latina y Europa, Buenos Aires, Librería.

Prioste, Marcelo (2014), *O Documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*, Tesis (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo.

Robbins, Dylon L. (2019), *Audible geographies in Latin America. Sounds of race and place*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

Vernon, Kathleen (2013), "Almodóvar's Global Musical Marketplace", en *A Companion to Pedro Almodóvar*, M. D'Lugo, y K. Vernon (eds), Oxford, Blackwell Publishing, 387-411.

Vilaça, Sérgio (2013), "A música no cinema revolucionário de Santiago Álvarez", en *9o Encontro Nacional de História da Mídia*, Ouro Preto, UFOP.

Villaça, Mariana (2004), *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*, São Paulo, Alameda.

- (2010), *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*, São Paulo, Humanitas.

Xavier, Ismail (2018), "Análise Fílmica em Artigos Científicos", en *Significação*, Video (5'51") publicado en el canal Youtube de la revista el 19/10/2018. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=dQ2W87EUzjs>

Filmografía

Álvarez, Santiago (1965), *Solidaridad Cuba y Vietnam*, ICAIC (Cuba), 9 min.

- (1967), *Hanoi, martes 13*, ICAIC (Cuba), 38 min.

Cine Documental

- (1967), *La escalada del Chantaje*, ICAIC (Cuba), 18 min.
- (1969), *79 Primaveras*, ICAIC (Cuba), 24 min.
- (1974), *Las cuatro puentes*, ICAIC (Cuba).
- (1975), *Abril de Vietnam en el año del Gato*, ICAIC (Cuba), 123 min.

Vertov, Dziga (1929), *O homem com uma câmera*, VUFKU (URSS), 80 min.

Notas

¹ Cuando el ejército de Vietnam del Norte, junto con el Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur, ocupó la capital Survietnamita, el 30 de abril de 1975. El hecho fue un marco para el fin de la guerra de Vietnam y para el inicio del proceso de reunificación del país.

² Santiago Álvarez (1919 - 1998) inició su carrera en 1960, después de la Revolución Cubana, cuando empezó a trabajar en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, que dirigió durante 30 años. Cronista consagrado de la Revolución, dirigió más de 500 ediciones del Noticiero, 84 documentales y 2 películas de ficción (Ávila, 2014).

³ Nos referimos aquí a las investigaciones "Canción y cine: poéticas latinoamericanas", coordinada por el Prof. Guilherme Maia, iniciada en 2019 durante la estancia posdoctoral en la Universidad Federal Fluminense; y a la tesis doctoral del Prof. Glauber Lacerda, titulada "Ouço Cuba, vejo Vietnã: monumento e mimeses na poética anti-imperialista da trilha sonora do Noticiero Icaic Latino-americano", ya en fase de conclusión.

⁴ Xavier, Ismail. Testimonio en video publicado en el canal YouTube de la revista *Significação* el 19/10/2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dQ2W87EUzjs> (Visitado el 12/12/2020).

⁵ Diferentemente de *Hanoi, Martes 13* y *79 Springs*, películas consagradas por los premios que obtuvieron en festivales internacionales, *Abril de Vietnam...* es una obra menos premiada y menos conocida. Sólo fue premiada en el XVIII Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Leipzig en 1975.

⁶ Neologismo creado por Miguel Chion (2011)

⁷ Traducido del original: *In any discussion of how films participate in producing identity formations, the challenge is to describe the engagements between films and perceivers. That cannot plausibly be done without examining the score. And when I say "examine the score," I do not mean [...] a simple textual analysis. Rather, any consideration of how scores track identifications must include considerations of both perceiver and music histories.*

⁸ En Cuba, todos los años la Asamblea Nacional del Poder Popular elige un nombre para el año siguiente.

⁹ De las 1.493 ediciones lanzadas del noticiero entre 1960 y 1990, Vietnam es tema de al menos 166. Datos de investigaciones en curso de Glauber Lacerda, sobre la representación de Vietnam en el NIL.

¹⁰ Entrevista concedida por e-mail para Glauber Lacerda el 14 de octubre de 2016.

¹¹ Información disponible en: <https://www.indochina.tours/vietnamese-traditional-musical-instruments/> Visitada el 17/02/2021

¹² Chion afirma que la música en el cine agrega un valor de sentido a la imagen y viceversa. Para él, el sonido y la imagen en el cine firman un contrato audiovisual en donde lo que oímos interfiere en nuestra percepción sobre las imágenes, así como lo que vemos modifica nuestra escucha.

¹³ Traducido del original: *Popular music is an integral component of processes through which cultural identities are formed, both at personal and collective levels.*

¹⁴ https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana

¹⁵ Según el portal Ecured, esta es la versión cubana de la Internacional: *Arriba los pobres del mundo/ de pie los esclavos sin pan/ y gritemos todos unidos/ viva la internacional/ removamos todas las ramas/ que impiden nuestro bien/ cambiemos el / mundo de fase/ un viento al imperio burgués/ agrupémonos todos/ en la lucha final/ y se alcen los pueblos/ por la internacional/ el día que el triunfo alcancemos/ ni esclavos ni hambrientos habrá/ la tierra será el paraíso/ de toda la humanidad/ que la tierra de/ todos sus frutos/ y la dicha en nuestro hogar/ el trabajo será el sostén que a todos/ de la abundancia hará gozar/ agrupémonos todos/ en la lucha final/ y se alcen los pueblos / por la internacional.*

¹⁶ En algunos instrumentos antiguos y tradicionales, cuerdas simpáticas son aquellas que vibran por simpatía, es decir, por resonancia, cuando se tocan las cuerdas principales (DOURADO, 2004: 94).

¹⁷ Entre 1:13:17 y 1:15:20, en la versión vista. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N-nqCpQcjIs> Visitada el 17/12/2019

¹⁸ Para Anderson (2008) el Estado-Nación sería una "comunidad imaginada" que opera en el espacio geográfico, con un sentido de unidad creado por medio de instituciones nacionales (estructuras legales, policía, burocracia) y por una variedad de medios culturales.

¹⁹ Robbin cita específicamente el caso del rock'nRoll.

²⁰ Traducido del original:... *a space for rethinking musical relationships between national and non-national traditions, the fusion of popular and academic musical traditions, as well as the different modalities through which music and image could interact in the cinema.*

²¹ Traducido del original: *An example recalled by musician, musicologist, and former GESI member Leonardo Acosta is emblematic of this relationship. Among classes in composition, theory, and music history, the group members studied as well sound recording and editing techniques, with Brouwer, apparently, exhibiting a particularly keen interest in the later.*

²² Traducido del original: *What he is doing is to politicize the representation through aesthetic means that are at once highly articulate but nondiscursive.*

²³ Según Vilaça (2013) la sensibilidad musical de Álvarez fue desarrollada durante el tiempo en que trabajó como archivista musical en radio y TV, en donde tuvo contacto con sonoridades de todo el mundo y convivió con amigos militantes del área musical, como el compositor Leo Brouwer.

²⁴ Traducido del original: *Titles and lyrics so dominate public evaluation of a popular song's emotive or narrative content that a song rarely signifies separately from its linguistic content.*

²⁵ *Singability y rememberability*, en el texto original.

²⁶ Traducido del original: *...have easily pronounced lyrics arranged in convenient and readily understandable breath groups reproducing common speech patterns. Careful matching of music and lyrics further reinforces popular song's singable nature.*

²⁷ En los primeros años de la Revolución aún se mostraba viva la idea de que Cuba crearía un socialismo festivo, distinto a la formalidad de los modelos

asiáticos y europeos. Ese anhelo fue nombrado, popularmente, como "socialismo con pachanga", en coherencia con las populares fiestas informales.