

La revolución de la forma vs. La revolución del contenido. Los films de Santiago Álvarez y el film «P.M.» de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal.

José Ignacio Oñate Mayorga
Universidad del Cine de Buenos Aires
undergofilms@gmail.com

Recibido: 9 de julio de 2024 / Aprobado: 28 de agosto de 2024

Resumen

El presente ensayo pone en debate dos propuestas cinematográficas que se dieron en un marco muy particular: los primeros años de la revolución cubana. Por un lado, las películas de propaganda de Santiago Álvarez, caracterizadas por su forma experimental y, paradójicamente, vanguardista, pero al mismo tiempo al servicio de un mensaje fiel a la ideología del régimen de Castro. Y, por otro lado, el cine documental de los realizadores Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, censurado y prohibido eventualmente por el castrismo. Un cine hecho con un estilo más observacional que mostraba al pueblo revolucionario cubano divirtiéndose en sus horas de ocio.

Palabras clave: cine, documental, Cuba, censura, vanguardia, observacional.

Abstract

This essay discusses two cinematographic proposals that occurred in a very particular context: the first years of the Cuban revolution. On the one hand, the propaganda films of Santiago Álvarez, characterized by their experimental

and, paradoxically, avant-garde form, but at the same time serving a message faithful to the ideology of the Castro regime. And, on the other hand, a documentary films by the filmmakers Sabá Cabrera Infante and Orlando Jiménez Leal, censored and eventually banned by the Castro regime. A film made with a more observational style that showed the Cuban revolutionary people having fun in their leisure hours.

Keywords: cinema, documentary, Cuba, censorship, avant-garde, observational.

Introducción:

Al comienzos de la década de los años sesenta, con Fidel Castro recién asumido en el poder, y con una efervescencia institucional por fomentar una cultura revolucionaria, en Cuba se daría una proliferación de producciones tanto televisivas como cinematográficas, además de literarias y de crítica. En este contexto dos figuras sobresalen, debido a que son casos paradigmáticos, a mi manera de ver, en este proceso cultural. Por un lado, las obras del realizador Santiago Álvarez, cuyos cortometrajes propagandísticos, determinados por un discurso de crítica social al llamado imperialismo norteamericano, poseen una prodigiosidad en el uso de la técnica de los recursos cinematográficos y que, desde el aspecto formal, proponían una estética vanguardista y experimental.

Y por otro lado de este debate que propongo, se encuentra el cortometraje documental «P.M.» de Sabá Cabrera Infante (hermano del escritor) y Orlando Jiménez Leal. Película con un estilo influenciado por el *cinema vérité* y el *direct cinema* que muestra escenas nocturnas del pueblo cubano en su ocio.

Este film, producido para el programa «Lunes en Televisión» del canal 2, sería confiscado luego de su exhibición. Su censura se convertiría en un precedente crucial de las fuertes tensiones entre varios artistas e intelectuales que en un principio habían sido parte del proceso revolucionario y que ahora comenzaban a cambiar de opinión. Claudia Gilman en su texto *Entre la pluma y el fusil* comenta:

«Se inicia una nueva etapa frente a estas nuevas coyunturas. La tensión entre el intelectual latinoamericano crítico y el obediente a la doxa revolucionaria, donde su valor como crítico se ve sometido a los imperativos del poder político revolucionario hizo necesario esta nueva definición. En este marco de politización del intelectual –y de estetización de la práctica política– el «nuevo traje» fue el del intelectual revolucionario». ¹

Tenemos entonces, por un lado, la ruptura y la vanguardia en las formas, pero en función de un discurso político e institucional en Santiago Álvarez. Y por otro, el documental de Cabrera Infante y Jiménez Leal, que, con un estilo de carácter observacional, sin muchas intervenciones técnicas o de montaje, generaría ruptura con el discurso oficial de la revolución cubana. Aunque, como veremos en el desarrollo de este trabajo, una forma aparentemente convencional no necesariamente va a estar exenta de generar disrupción.

1 Gilman. Claudia, (2012). «El intelectual como problema», en *Entre la pluma y el fusil*. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires, Siglo XXI.

Antecedentes: La llegada del cinematógrafo, la guerra con España y una industria en desventaja.

El cine llega a Latinoamérica apenas un año después de que los hermanos Lumière en París lo patentaran. Primero llegaría a Brasil, luego a Montevideo y Buenos Aires, a México, Chile y finalmente, en enero de 1897 a La Habana, Cuba.

Gabriel Antoine Veyre, operador cinematográfico de los afamados hermanos, viajaría a Latinoamérica con el fin de filmar numerosas películas y proyectarlas en el novedoso artefacto. Después de una estadía en México, donde rodaría algunos tomavistas, en su mayoría del presidente Porfirio Díaz en situaciones de carácter oficial, Veyre viaja a Cuba donde exhibe algunos films de los Lumière y filma una película corta protagonizada por el cuerpo de bomberos de La Habana llamada «Simulacro de Incendio».

Gabriel Veyre, pertenece a ese primer movimiento de europeos, como lo fue Max Glücksman en Buenos Aires, que venían contratados por los estados para filmar eventos oficiales y a las élites. Como resultado de esto, dejarían el legado de los cinematógrafos, así como de las técnicas de filmación que luego sería utilizadas de manera local para la producción de noticieros, propagandas y películas.

El papel del cine en la historia política cubana comienza en un contexto muy particular, que es el de la guerra contra España cuando los Estados Unidos, que apoyaban a Cuba en su liberación, contratan a personal del estudio cinematográfico American Vitagraph Company con el fin de que registren material de las tropas norteamericanas en Cuba y editen noticieros y films propagandísticos. Después de la intervención norteamericana y una vez que se establece la República de Cuba en 1902, el negocio de la distribución y exhibición de films comienza a prosperar. Eventualmente en estos años, se da una producción de cortometrajes, noticieros y propaganda locales. Hasta 1916 aproximadamente, el mercado de películas será predominantemente europeo, seguido por el cine norteamericano y escasamente el cine local. Después de la primera guerra mundial y debido a la crisis en Europa, el cine de Estados Unidos toma más preponderancia. Se instalan en Cuba las primeras cadenas de cines de la mano de la compañía Red Feather Cinematography Company.²

Por otro lado, ya a partir de la primera década del siglo pasado, circulan las primeras revistas de crítica cinematográfica como son *La Gaceta Teatral y Cinematográfica*, así como la publicación *Cuba Cinematográfica*.

En la década de los veinte se dará un breve auge de producciones fílmicas cubanas, pero, con la llegada de las grandes distribuidoras norteamericanas (FOX, MGM y la

2 Giroud, I. Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; p. 55-71. SGAE, 2011.

First National Pictures) a fines de los veinte, las producciones locales se verán disminuidas mayoritariamente por no poder competir ni con la cantidad de producción ni la capacidad de distribución de las películas norteamericanas. A pesar de esto, en las siguientes dos décadas la producción de cine en Cuba seguirá en actividad, aunque siempre compitiendo en desventaja con el monopolio norteamericano. Durante la segunda guerra mundial y debido a la participación de los Estados Unidos en la misma, la importación de films de ese país, así como de Europa se verá más limitada. Esto permitirá que otros mercados cinematográficos se inserten en Cuba, como fue el cine argentino y el cine mexicano. Durante los cuarenta, también, se darán los primeros grupos o lugares dedicados a los estudios sobre cine. El más emblemático siendo el Cineclub de la Habana, el cuál sería concurrido años después por figuras importantes, en ese momento incipientes, como Guillermo Cabrera Infante, Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez-Alea.

Durante la década del cincuenta, en lo que al cine respecta, se verá un crecimiento de las coproducciones entre Cuba y México. También llegará la televisión y Cuba será el primer país en transmitir una señal televisiva. En el ámbito institucional y cultural, se crearán los primeros institutos para fomentar el cine local: el Patronato para el Fomento de la Industria Cinematográfica en 1950, la Comisión Ejecutiva para la Industria Cinematográfica en 1952 y en 1955 se crea el instituto Nacional Pro Fomento de la Industria Cinematográfica Cubana. En 1959, con la revolución recién consumada, la dirección de cultura del ejército rebelde crea un departamento cinematográfico. Este eventualmente daría paso a la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos).

El Cine y el Estado. La cristalización del género Documental y La Propaganda. Los films de Santiago Álvarez.

1. La cristalización del género Documental y la Propaganda.

Hacia finales de la década del veinte las vanguardias cinematográficas serán dejadas de lado o serán reapropiadas de manera heterogénea con un fin dirigido a la construcción de un discurso político. Será en esta transición donde se cristalizará el concepto de cine documental. La politización y la voluntad transformadora son enunciados que cobran más fuerza y en el cine se vuelve crucial la construcción de discursos que sean inteligibles para las masas y en el caso de la Unión Soviética, Alemania y el Reino Unido, una herramienta de construcción de un sentido de proyecto de nación.

Grierson y su liderazgo de la *EMB film unit*, los films de Vertov que le siguieron a su audaz y futurista *El Hombre de la Cámara* y, ya en la década de los treinta, las películas de Reifenthal siguiendo al avatar mesiánico nazi.

La connotación política del cine documental se acentuará ya en la década del treinta en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Se lo entiende en el contexto de una tensión geopolítica como una herramienta ideológica crucial en época de guerra.

Si bien hay casos particulares de documental de denuncia que no respondían a una política de estado como son *Las Hurdes*, *Tierra Sin Pan* de Buñuel o *Tierra de España* de Joris Ivens, que son referentes ineludibles en la historia del documental político, será en las tres potencias ya mencionadas: Inglaterra, Rusia y Alemania donde el estado tendrá una política de producción cinematográfica sistemática con un fin de expansión ideológica.

Paul Rotha, discípulo de Grierson y autor de *Documentary Film*, no solo le dedica un capítulo de su libro a la propaganda tanto de Reino Unido, de la Unión Soviética, de Alemania e Italia, sino que conceptualmente acerca la esa idea educadora del documental institucional con la propaganda en la introducción de su libro:

«De nuestra discusión anterior sobre educación y ciudadanía, se puede haber deducido que la iluminación y la propaganda están estrechamente relacionadas. La propaganda, también, en un sentido de largo alcance, está muy cerca de la educación y puede interpretarse sabiamente como una tarea de desarrollo.»³

Rotha afirma que de la misma manera en que la industria alcanza su producción a larga escala en el siglo XIX, en el siguiente siglo desarrollaría la maquinaria para publicitar los productos de la industria moderna. La propaganda se vuelve en una de las principales herramientas para construir un estado. Parecería entonces que, en la década del treinta, la línea divisoria entre documental de propaganda y documental político o institucional no era una posibilidad conceptual. Esa idea de sobriedad, de que el documental debe, sobre todo, «representar al mundo histórico» no fue más que una premisa conceptual y si uno analiza los films documentales articulados por un organismo estatal en el contexto de los treinta, se pueden encontrar aspectos en común muy definidos: Revisión histórica y optimismo absoluto (no hay presencia de un sentido de autocrítica en tiempo presente) al proyecto de nación, expansión territorial, la masa como herramienta del progreso y la utilización de recursos estilísticos propios de las vanguardias, y sumando a esto la idea de un discurso aleccionador o persuasivo que menciona Rotha, discurso presente en las tres escuelas, es posible afirmar que todo cine documental político producido por el Reino Unido, Alemania y la Unión Soviética en esa década es cine de propaganda y que el hecho de que algunas producciones hayan sido ubicadas de manera más categórica bajo la denominación de propaganda y otras se hayan alejado conceptualmente hacia eso

3 Rotha, Paul (1939), *Documentary Film*, Norton & Company, New York, pp. 57-58

denominado documental institucional o documental político puede deberse, más que nada, a que la guerra ideológica no solo se llevó a cabo en los frentes de batalla o en el comercio de bienes, sino también en los estudios críticos sobre cine.

Dichos procesos se ven replicados posteriormente en distintas regiones, en las cuáles un Estado necesita de una herramienta para construir masivamente discursos de cohesión y de identidad nacional. En el caso de Santiago Álvarez en Cuba, es interesante observar cómo él de alguna manera encarna a su propia manera y en un contexto particular el proceso de la vanguardia siendo absorbida por el documental institucional. La salvedad es que, a diferencia Vertov por ejemplo, quién luego de realizar un film cuya propuesta era muy radical y vanguardista en *El Hombre de la Cámara*, deja de lado ese lenguaje y se vuelca hacia un cine más tradicional, más adecuado para construir discursos históricos y políticos. Santiago Álvarez de alguna manera retiene ese lado vanguardista. Y a pesar de que su discurso era totalmente funcional al estado cubano, es de todas maneras llamativo que le hayan permitido esas licencias en cuanto a forma. Años después cineastas como Pino Solanas, Octavio Getino y Jean Luc Godard reconocerían en Álvarez a una influencia radical y fundamental para el cine documental y político latinoamericano.

2. Los films de Santiago Álvarez

«El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo».⁴

Julio García Espinosa en su manifiesto *Por un Cine Imperfecto*

En Cuba, después de la revolución y con Castro en el poder, esta relación entre Estado y la producción de contenidos estéticos no es la excepción.

Se nacionalizan todas las empresas americanas de distribución de films, y con la fundación del instituto de cine cubano, arranca un proyecto estatal de fomento a la realización de películas acordes al discurso revolucionario. El Instituto pasaría a controlar todas las 606 salas de cine de la isla y generaría que haya más influjo de películas europeas y soviéticas.

En este tiempo cabe destacar la producción del cortometraje *Esta Tierra es Nuestra* de Tomás Gutiérrez Alea con guion propio en colaboración con Julio García Espinosa. Así mismo García Espinosa filmaría su película *La Vivienda*.

En 1960 se crea el noticiero del ICAIC y designan al prolífico Santiago Álvarez

4 García Espinosa, J. Por un cine imperfecto. Caracas: Rocinante, 1970.

como director cuya particularidad radica en el abordaje estético y novedoso a la hora de producir los reportajes para el programa.

A lo largo de la década del sesenta, estaría a cargo de una serie de cortometrajes y mediométrajes con un enfoque más experimental y vanguardista en sus formas. El fotomontaje, la utilización de material de archivo de noticieros, un montaje rápido e irónico son algunos de los principales componentes de su estética.

En una entrevista que dio en 1997,⁵ Santiago Álvarez cuenta que después de haber vivido en los Estados Unidos durante los cuarenta (sus experiencias vivenciales en esa época servirían como inspiración para su film: *NOW!*), decide regresar a Cuba y consigue trabajo en un canal de televisión. Él estaba encargado de organizar un archivo musical para los programas y, años después, con la fundación del ICAIC, es convocado por su director Alfredo Guevara, para que se haga cargo de dirigir el Noticiero del instituto.

Álvarez se apropia de elementos pop de la cultura norte americana y trabaja con ese material para elaborar un discurso crítico del *enemigo imperial*. En su corto *NOW!* (1965) la música de fondo es un blues y todo el relato se narra con el montaje de fotografías y filmaciones de las represiones a las comunidades afroamericanas en los Estados Unidos. En su cortometraje *L.B.J* (1966), realiza un montaje de recortes de prensa de medios estadounidenses, con material animado con la técnica del *cut-out* o interviniendo material alterando los colores y resignificándolos para generar un discurso irónico y en consecuencia crítico. La obra de Álvarez es considerada por muchos como una de las precursoras del género del *videoclip* y no hay, o por lo menos no se ha descubierto hasta ahora, cineastas anteriores a él, en Latinoamérica que hayan trabajado con el montaje y el material de archivo de esa manera.

El noticiero del ICAIC, de cuál él fue fundador y director, era una serie de corto-reportajes de diez minutos que tenían como fin registrar distintas situaciones cotidianas o problemáticas de la sociedad cubana de esa época. Todos influenciados de alguna manera por la estética de los cortos de Álvarez. Uno de los episodios más interesantes se titula *El Hielo*, donde se aborda el problema de la fabricación y distribución del hielo en la ciudad de La Habana. Álvarez es uno de los primeros realizadores en unir la idea de vanguardia con ese concepto antropofágico (utilizando un concepto de Glauber Rocha) de digerir la cultura pop y ponerla en diálogo y contraste con el discurso y la propaganda estatales.

En la misma entrevista citada, Álvarez nos ciertas pistas de su proceso creativo:

«Yo no hago guiones. Dónde yo produzco de verdad el guion es en el cuarto de montaje. Yo salgo a filmar (...) yo creo que el trabajo del documental es más complejo, más emocionante que en el cine de ficción».

5 DOCLA (Red de documentalistas latinoamericanos). (17 de mayo de 2018). *Entrevista a Santiago Álvarez en Brasil* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_z_y0-DGVLY

Estas declaraciones son más que tangibles en su obra, donde se demuestra un uso del montaje virtuoso y donde la edición ocupa un lugar de enunciación por encima de las imágenes mismas. Álvarez también comenta que cuando vio las películas de Eisenstein y de Vertov, él ya había filmado varias películas para el noticiero del ICAIC y que se sintió identificado por esas ideas de montaje más vertiginoso y radical porque según él expresan el sentimiento de revolución que esos autores sentían al igual que él.

Todos los cortometrajes que realizó Álvarez en la década del sesenta, fueron producidos mientras él estaba a cargo del noticiero del ICAIC. Las formas y el ritmo incesantes de sus documentales claramente están influenciados por la estética de los noticieros. Para él la única diferencia entre un noticiero y un documental es que el primero trata de diversos temas mientras que el segundo se dedica a trabajar uno solo. En ese proceso, él se fue dando cuenta que los noticieros tenían que volverse más hacia lo monotemático para de esa manera profundizar en cada problemática. La «documentalurgia» (término que él utiliza) de sus documentales es la de los noticieros. Es interesante agregar que durante los sesenta el ICAIC recurre a muchos de aquellos realizadores de documentales, con el fin de fomentar la producción de largometrajes de ficción.

Gutiérrez-Alea con *Memorias del Subdesarrollo*, Humberto Solás con *Lucía* y Manuel Octavio Gómez con *La Primera Carga del Machete*. Por mencionar los films más relevantes de esta transición de la producción documental a la de ficción. Santiago Álvarez no se sumaría a esta corriente de realizadores pues encontraría en el dispositivo de documental, y sobre todo en su estilo de documental, la forma más eficaz para enunciar su discurso tanto estético como ideológico.

«PM» de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. Un precedente de censura estatal para los años venideros.

En el año 1961, Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante realizan el cortometraje documental «PM» en el cual se proponían a modo de cine observacional, mostrar la vida nocturna de La Habana revolucionaria. En contraste con los trabajos de Santiago Álvarez, este es un film que no se impone a través del montaje sobre la imagen. Todo lo contrario, la disposición formal del documental es pasear con una cámara en mano y con el sonido siendo grabado en directo. Registrando distintos lugares nocturnos concurridos por la gente. Vemos básicamente su ocio, sus fuentes de entretenimiento. Se filma la llegada en barco a un muelle y luego el recorrido por distintos lugares de la ciudad. Gente bailando, comiendo, bebiendo, conversando entre sí, músicos tocando. Y finalmente, regresamos al muelle y la cámara se aleja en barco de la ciudad.

El film estaba influenciado por las corrientes de cine documental que se desarrollaron durante la década de los cincuentas y principios de los sesentas relacionadas

al concepto *cinema verité*, término desarrollado por el cineasta francés Jean Rouch. Movimientos similares se darían en Inglaterra con el *Free Cinema* y en Estados Unidos con el *Direct Cinema*.

El precepto del cine observacional es, justamente, intentar registrar de la manera más objetiva o, mejor dicho, menos intervenida posible una situación o sujeto en particular. Si bien está claro que el ideal de objetividad de la cámara, es solamente eso, un ideal, esta corriente tiende a ser la menos circunscripta por el montaje, y se da espacio para que las personas y la situación filmada se desarrollen libremente sin ningún tipo de marcación por parte del cineasta. «PM», en ese sentido, parecería ser un ejemplo de manual de lo que es el cine observacional.

Los planos hacen prolongados recorridos o paneos de esos paisajes humanos de la noche, primeros planos de rostros, impresiones. El sonido es directo, pero no se llega a escuchar ningún diálogo en concreto, sino más bien un murmullo masivo de toda la gente y, como contrapunto de eso, la música tradicional cubana. En este film impera una belleza de orden visual más que de contenido. Lo que se narra es lo ya descrito, algo muy simple y, viéndolo en un contexto contemporáneo, inofensivo. Me atrevo a especular que lo que cautivó más a Cabrera Infante y Jiménez Leal de su film era la cualidad fotogénica de la gente, esos rostros y cuerpos, sus atuendos, sus movimientos de baile. Las miradas a cámara, la intimidad que se construye entre el lente y los sujetos, así como la iluminación nocturna de la ciudad, en fin, el valor estético de esas imágenes.

Pero para el contexto en el que fueron producidas, y los organismos reguladores institucionales, el film al parecer resultaba incómodo en tanto discurso revolucionario. A pesar de que el film logra pasarse en televisión una vez, la Comisión de Estudios y Clasificación de Películas prohíbe su exhibición de manera categórica. El criterio detrás de esta decisión por parte del estado cubano se basaba en que la forma en que era mostraba o retratada la vida nocturna en La Habana, desvirtuaba y empobrecía la imagen del pueblo revolucionario cubano. Claudia Gilman comenta al respecto en su libro:

« (...) PM tuvo un éxito apreciable en Cuba y en el extranjero. PM fue la primera obra de arte sometida en Cuba a acusaciones de índole política, llevada a juicio histórico y condenada por contrarrevolucionaria. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos prohibió su exhibición aduciendo que le película expresaba tendencias ajenas y aún contrarias a la revolución. Aparentemente, la película no gustó porque daba una impresión libre y fácil de la vida en La Habana en momentos en los que se suponía a la ciudad en estado de alerta, esperando una invasión».⁶

6 Gilman, Claudia, (2012). «Cuba, patria del anti-intelectual latinoamericano», en Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires, Siglo XXI.

Esta censura se da en el marco de que la invasión de playa Girón había sucedido hace poco tiempo atrás y no podía mostrarse al pueblo de esa manera dada situación de alta tensión de ese momento. Esto marcaría un precedente muy importante en la relación entre el estado y los intelectuales cubanos. Esta censura de la libertad de expresión y la polémica generada en torno a esto alcanzaría su máxima expresión en las palabras de Fidel Castro, quién famosamente les respondería a los intelectuales cubanos: «dentro de la revolución todo, contra la revolución nada». Era vital para el estado cubano marcar los límites de lo que podía ser filmado y exhibido, pues tenían en claro el poder del cine en tanto medio de comunicación masivo e inmediato.

La revolución de la forma vs. La revolución del contenido. Lo inscripto y lo ausente en las imágenes de «PM».

En estos dos casos paradigmáticos, dentro de lo que sería la producción de cine en los primeros años de la revolución cubana, tenemos pues una forma y un contenido que resultan subversivos cada uno desde su lugar. Si bien su contexto de producción es el mismo, la Cuba de Fidel Castro, su efecto y respuesta discursivas son distintas.

Por un lado, los films de Santiago Álvarez son subversivos en el extranjero. Son subversivos en tanto y en cuanto critican al *establishment* capitalista. Su cine encuentra público tanto en Europa como en el resto de Latinoamérica, en círculos de corte más políticos o de militancia y son, en contextos pro-capitalistas considerados material prohibido o peligroso para el *statu quo*. Y en los films en sí mismo, en su forma, esta crítica ideológica se presenta de manera explícita. Los documentales de Álvarez denotan de manera contundente su sentido o retórica anti-imperialista.

No hay lugar para ambigüedades o libre interpretación. Es un discurso puro y duro. Podría decirse que, en su aspecto formal, los recursos son variados y vanguardistas pero el mensaje, por el contrario, es bastante concreto e inamovible.

Ese mismo corpus de films en un contexto diferente (en este caso el contexto local donde fueron producidos) verán toda esa carga simbólica subversiva que adquiere en otros países vaciada, en tanto que tienen un discurso que responde a los estándares y necesidades de las autoridades políticas de ese lugar y de ese momento. Dentro de Cuba, el discurso de Álvarez busca conservar y fomentar las ideas del Estado, más allá de que en la forma el cineasta recurre a diversos recursos y técnicas de manera novedosa y particular.

Con «PM» suceden varias cuestiones, un tanto más complejas que con los films de Álvarez.

Para empezar, el film de Cabrera Infante y Jiménez Leal es interpretado como subversivo en su propio país, y no por los grupos intelectuales o por la crítica cinematográfica, sino por los organismos estatales de censura y control de contenido. La razón fundamental del por qué este film despertó tanto terror al Estado parece estar

relacionada a su abordaje tanto técnico como estético de un tema polémico para la revolución: el ocio.

Es un film como he descrito antes, observacional, una mirada que navega por esos lugares y esos cuerpos. Se permite al ojo del espectador un cierto nivel de libertad, de apreciar ya sea imágenes en general o focalizando en algún detalle, de esos paisajes humanos.

Es un film que no tiene una línea argumental concreta o un discurso muy definido a diferencia los trabajos de Santiago Álvarez. Lo que preocupó a las autoridades cubanas tenía que ver con las connotaciones que dichas imágenes registradas podían generar. No se podía mostrar ni a su propio pueblo ni al exterior la posibilidad del ocio en las circunstancias que ya expliqué. Pero los realizadores de «PM» es muy probable que no hayan pensado en lo más mínimo que sus imágenes eran contra-productivas al proyecto político. Su idea era más estética que cualquier otra cosa. Más vinculada a registrar de manera más realista una situación cotidiana y común de su sociedad.

Como bien remarca Jean Louis Comolli en relación al cine documental y al material de archivo:

«¿Qué nos enseña la práctica cinematográfica sobre la cuestión del «documento»? Pues que no hay documento sin mirada. Del mismo modo que no hay cine sin espectador».⁷

Y esa cuestión de la ambigüedad de la mirada humana es, fundamentalmente, la que define la problemática de «PM», que, a diferencia del carácter explícito de los documentales de Álvarez, ofrece una imagen con más capas de interpretación. Es interesante pensar como una idea de realismo observacional puede volverse aún más peligrosa que una película militante o de carga evidentemente política. «PM» no es solo un antecedente crucial para referirnos al problema del cine y la censura, sino que también, desde una arista más de filosofía de la imagen, si se quiere, deja al descubierto que toda imagen no es cerrada o está clausurada por completo.

Si bien si hay algo que está ahí inscripto en esas imágenes (en este caso la humanidad o la cotidianidad de una sociedad porque esos cuerpos y esos rituales están impresos en ese film) su primera lectura, desde el poder, convierte ese realismo en una amenaza. El Estado demanda que esa realidad debe ser ocultada pues la narrativa o la ficción que se busca es otro estado o manera de sentir en ese momento por parte de la gente cubana. Según el relato promovido por el Estado, la gente debía estar entrenándose y en alerta, listos para la invasión.

Para complementar este análisis, retomemos un poco a Comolli y sus nociones sobre lo objetivo y lo subjetivo de la imagen. Este menciona un comentario que

7 Comolli, J.-L. (2009). Malas Compañías: Documento y Espectáculo. *Cuadernos De Cine Documental*, 1(3), 76–89. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3.3978>

hace Harun Farocki en su film *Imágenes del Mundo e inscripciones de la Guerra* en relación a unas fotografías aéreas tomadas por unos bombarderos americanos en Europa en 1944. Estos tomaron la primera fotografía aérea de Auschwitz, tomada a siete mil metros de altura. La imagen fue enviada al laboratorio para ser revelada y luego analizada. En ese momento, los analistas no *vieron* nada más que una central eléctrica y unas fábricas. La razón de esto es que los intérpretes de esa fotografía en ese contexto en particular (año 44) no podían ver los campos de exterminio en la imagen, a pesar de que estaban ahí. Al desconocer el concepto de campo de concentración, esa limitación de enunciados hacía que lo visible no se manifeste, que no pueda ser interpretado. Treinta años después, esa misma imagen sería leída de nuevo, y esa vez la mirada de los intérpretes sí podían ver los campos de concentración. Comolli agrega:

«Decir que las imágenes, sean o no de archivo, pertenecen al campo de la lectura, es decir, al trabajo de interpretación de un espectador, y que esta interpretación es necesariamente coyuntural, tampoco basta. Como destaca Farocki, la imagen fabricada por una máquina automática, es decir, más o menos ajena a la demanda de un sujeto deseante, permanece ilegible, o, mejor dicho, *su legibilidad queda limitada a la pre-visión de una orden*».⁸

La segunda lectura de «PM» la podemos hacer en el ahora, desde la contemporaneidad. Si por un momento lo descontextualizamos o suspendemos su contexto histórico y la polémica que suscitó, nos encontramos con un registro, o, mejor dicho, con un archivo inclusive etnográfico de una sociedad y sus prácticas sociales. Nos da indicios hasta cierto punto del momento histórico en el cuál suceden esas situaciones, que se denota en las vestimentas, en la textura antigua del 16mm, etc.

Es en este «hasta cierto punto» donde me atrevo yo a especular un poco sobre qué elemento podrían haber encontrado en el film concretamente los organismos de censura, más allá de una amenaza interpretativa, y, si uno mira el film con detenimiento, se va a dar cuenta de una ausencia muy importante en medio de todo ese tour nocturno.

En la película en ningún momento se ve representada la presencia de un estado o de la revolución. Es esta quizás una de las cuestiones, o quizás la única concreta que podría entenderse como peligrosa o problemática que se encuentra de manera indicial en la imagen (o, mejor dicho, cuya ausencia se hace visible). Siendo el contexto de la producción de la película la consagración de la revolución y el inicio de la reforma política y cultural de un país, es un tanto osado para un documental financiado por el estado el no mostrar la presencia o influencia del mismo ni en lo más mínimo.

8 Comolli, J.-L. (2009). Malas Compañías: Documento y Espectáculo. *Cuadernos De Cine Documental*, 1(3), 76–89. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3.3978>

No se ven ni carteles, ni afiches, ni siquiera se escucha a alguno de los personajes filmados decir alguna cosa en relación a Fidel o la revolución. «PM» construye su discurso observacional de la gente cubana dejando de lado a la representación del estado y su importancia en la vida cotidiana de esa gente. ¿Habría sido esta una de las razones por las cuáles fue prohibido, debido a su deficiencia en cuanto documental político o de propaganda?

No podemos constatar si esa decisión de no agregar una dimensión panfletaria al documental haya sido del todo consciente, pero sí se puede apreciar esa omisión analizándolo ahora y en contraste con los films de Santiago Álvarez.

En estos dos casos analizados podríamos hablar tanto de la revolución de la forma, así como de la revolución del contenido, pero ninguno de estos conceptos es exclusivo para cada caso. Se entrecruzan dependiendo el contexto y se resignifican o, mejor dicho, en el cine, el contenido y la forma son rostro y reflejo.

En resumen, la forma y la estética en los films de Santiago Álvarez es rupturista y vanguardista con una línea argumentativa muy definida. Pero, ese contenido, que se exporta a otros lugares como un discurso revolucionario puede ser reinterpretado, como un discurso funcional y promotor de un aparato estatal en tanto que es un cine financiado por el instituto de cine de la revolución y que por ende se rige por dentro de las directrices o de lo que espera ese Estado de esas películas. En este sentido es un cine político anti-poder puertas para afuera, pero, subyugado al poder puertas adentro.

«PM» en cambio presenta una forma de registro más convencional, tomada de las influencias ya mencionadas de cine observacional. Su línea argumental es por el contrario ambigua y carece de cualquier mensaje político explícito. Ese contenido, que no pretende ser subversivo, es interpretado como tal debido a que no es funcional al discurso de ese Estado que lo financió. Entonces, ese registro observacional que en una primera lectura puede parecer menos disruptivo, se interpreta como un peligro representacional.

Un documento histórico (cinematográfico en este caso) solo existe en tanto y en cuanto eso que se mira se conjuga con una mirada. Y esa mirada, no es unívoca. Como se ha visto en este análisis de ambos casos del cine documental cubano, es todo lo contrario. De esta relectura de estos films se desprenden distintas capas de interpretaciones y tensiones. Y más que un debate ideológico político, lo que se ha puesto en discusión en este presente trabajo ha sido una reflexión de como el poder de lo enunciable a veces no es capaz de subyugar del todo a lo visible. Y es ahí, en eso inscrito en la imagen, donde el cine es capaz de resistir cualquier intento de imposición. El cine habla desde su verdad cinematográfica.

Referencias

- Comolli, J.-L. (2009). Malas compañías: Documento y espectáculo. *Cuadernos de Cine Documental*, 1(3), 76–89. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3.3978>
- García Espinosa, J. (1970). *Por un cine imperfecto*. Rocinante.
- Gilman, C. (2012). El intelectual como problema. En *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- Giroud, I. (2011). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (pp. 55-71). SGAE.
- Rotha, P. (1939). *Documentary film* (pp. 57-58). Norton & Company.

Filmografía

- Ciclón* (Santiago Álvarez, 1963)
- Now* (Santiago Álvarez, 1965)
- Hanoi* (Santiago Álvarez, 1965)
- L.B.J* (Santiago Álvarez, 1966)
- 79 primaveras* (Santiago Álvarez, 1967)
- PM* (Alberto Cabrera Infante, 1961)