

La política de los gestos: Néstor Almendros defiende *P.M.*

A medio siglo de distancia de los hechos, es aun difícil de entender las razones tras la censura del corto de 16mm más discutido del cine cubano: *Pasado Meridiano* (1961) dirigido por Saba Cabrera y Orlando Jiménez Leal. “Una peliculita”, que en palabras de Guillermo Cabrera Infante, “no debió tener nunca mayor importancia que su exhibición por televisión en el programa de *Lunes*”, y que añadiríamos, cambió para siempre las relaciones entre la élite letrada, y el poder en la historia intelectual de la Revolución Cubana (1). El documento oficial de los censores culturales de la ICAIC estipulaba, entre otras cosas, lo siguiente: “La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas reunida en sesión ordinario acordó, después de estudiar la citada película, prohibir su exhibición, por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las ordenes del imperialismo yanqui”.

Cuesta creer que quince minutos de fiesta sobre el puerto habanero haya sido leído por las autoridades de la ICAIC como un arma a favor del imperialismo. ¿Qué mostraba aquel corto, sino momentos de cierta felicidad colectiva, mediados por los efectos de la embriaguez, en plena noche de la bahía habanera? Con una libertad sorprendente y destreza ecuánime, a la manera de las nuevas olas del cine americano, y que por momentos recuerda a *Sombras de Cassavetes*, la cámara de *P.M.* se mueve entre seres que libremente se insertan en una realidad fuera de la determinación histórica, dividida si se quiere, entre la euforia del despertar revolucionario y la guardia en alto contra la invasión imperialista.

En una posición que suprimía el acatamiento ciudadano frente a la esperada “invasión yanqui”, *P.M.*, en un gesto no menos revolucionario, teje un lenguaje fílmico que intenta leer la revolución desde el espacio molecular de la felicidad sobre la noche de los bares. Una vez que el pueblo ha sido emancipado, como suele ser el proyecto utópico de cada revolución, los cuerpos encarnaban una nueva dimensión, como si el carnaval que pone al mundo al revés tomara el espacio simbólico de la nueva realidad social, y desde allí se ocupara de narrarla. De ahí que los que han querido ver en la censura de *P.M.*, un ardid contra la fiesta y la expresión carnavalesca de la Revolución, no llegan a explicar cómo pudieron existir tantos otros documentales como *Cuba Baila* de Julio García Espinosa, *Carnaval* de Fausto Canel, *Los del baile* de Nicolás Guillen Landrian, o *Saludando a los cubanos* de la fellow-traveler Agnes Varda, donde la revolución con pachanga se mueve a ritmos de Benny Moré. Lo que debió haber molestado de *P.M.* no radicaba en principio sobre la esencia de la fiesta, como discurso alterno de la disciplina y nueva ética del trabajo, sino la forma en la que se acerca hacia esos cuerpos nocturnos, donde el deseo de la mirada otorgaba una libertad gestual que a su vez compite con la construcción utópica y total de las masas revolucionarias. *P.M.* es el documento que inscribe el momento – uno de los más raros y excepcionales de la historia del cine cubano – en que el gesto humano prescinde de la administración gestual del aparato cultural, y que llega a capturar la mediación poética, sin la presuposición de un fin o un discurso vertical de los cuerpos del nuevo sujeto político.

Una de las formas en que podemos leer las polémicas culturales sobre el cine y el arte en la década del sesenta en Cuba, es pensándola como una batalla política por la administración, distribución, y consumo de los nuevos gestos revolucionarios. Como lo ha estudiado el crítico de cine Juan Antonio García Borrero, la incisión de *P.M.* ofrece un grado cero en tanto los enfrentamientos entre diferentes grupos intelectuales, institucionales culturales, y políticas de la mirada que se instalaban en un contexto histórico que fijaba puntos de contención entre los diferentes centros de la acumulación del capital simbólico de los gestos cinematográficos (2). *Lunes de Revolución* y la ICAIC, los marxistas de *Hoy* y los miembros del PSP, la voluntad de Alfredo Guevara y los manejos editoriales de Carlos Franqui, hacen ver el momento en que la paradoja toma el centro de la discusión estética de la Revolución, y la convierte en un imaginario tan real como aquel que ha sido metamorfoseado en la base de la fuerzas de la producción material.

Si el gesto es, como lo ha conceptualizado el filósofo Giorgio Agamben, el elemento central de la imagen cinematográfica y una de las formas más radicales de hacer política, podemos leer en la realización de *P.M.*, y en todo el debate que culminará en “Palabras a los Intelectuales” de Fidel Castro en la Biblioteca Nacional, como el momento en que las élites letradas cubanas comienzan a pensar el arte en términos políticos, y a su vez, el momento en que la política comienza a verse amenazada por la colocación de la vanguardia estética (3). El gesto de *P.M.* es radical no por lo que hoy podemos entender cómo momento emancipador de la historia artística cubana, sino como justamente cómo el eje dialéctico, guiado por la naturaleza de la contradicción, que reconstituye el lapso inicialmente entre en desencuentro entre política y arte dada las condiciones de una revolución.

La breve reseña de Néstor Almendros titulada escuetamente con el título “Pasado Meridiano”, escrita el 21 de Mayo de 1961, en su columna sobre crítica de cine en la revista *Bohemia*, apunta no solo a las contradicciones internas sobre el arte político, sino sobre la naturaleza misma del cine y su función en tanto la producción de los gestos. Lo que más sorprende al lector de aquella nota de Almendros no es solamente el tono elogioso en que recomienda aquel corto, sino la retracción en que se pondera llevar a cabo una forma nueva de hacer cine, y por lo tanto, de acercarse a la realidad. Allí Néstor Almendros indicaba el procedimiento:

“Y, ¿Qué es *Pasado Meridiano*? Pues sencillamente un pequeño filme de unos quince minutos que recoge fielmente toda la atmósfera de la vida nocturna de los bares populares....El procedimiento no ha podido ser más simple: es *el del cine espontáneo, el free cinema* de tanto auge ahora en el mundo. La cámara escondida, nunca impertinente, va recogiendo las cosas sin que los fotografiados los sepan”.

Si el free cinema era la forma de la espontaneidad y de libre asociaciones de imágenes dadas en la realidad, esto implicaba la liberación de los gestos en la imagen en movimiento. Este impulso estético por parte de Almendros no era totalmente nuevo. En un texto titulado “El montaje cinematográfico”, publicado un año antes en *Casa de las Américas*, Almendros concluía su breve historia del cine soviético con la apuesta por el “free cinema” que, según él, abría una interesantísima nueva ventana de hacer cine, dejando atrás los viejos problemas que Sergei Eisenstein había tratado arduamente en los debates sobre el montaje y el realismo revolucionario (4). El free-cinema se oponía al manejo del montaje, ya que veía en el plano de la realidad, una forma de objetividad íntima y despersonalizada, donde el creador, en vez de asumir posiciones ideológicas y gustos hegemónicos, tomaba la realidad desde un movimiento gestual nulo, o en el mejor de los casos, capturaba la realidad proscritos de juicios previos. Es así que no es difícil de leer el ensayo de Tomas Gutiérrez Alea “Free Cinema y Objetividad”, publicado en el cuarto número de la Revista *Cine Cubano*, como una respuesta a las teorías que Néstor Almendros manejara en los primeros años de la producción cinematográfica. El texto de Gutiérrez Alea se puede leer como una implacable crítica contra los modos de consumo del espectador revolucionario. Según Titón, el free-cinema, amén de todas sus cualidades, había sacrificado la técnica y de alguna forma le tocaba al “espectador juzgar en cada caso qué es más importante” (5). De ahí que el peligro con el uso del free-cinema giraba alrededor de su falta de función didáctica que el nuevo arte revolucionario buscaba emitir masivamente en sus ansias de creación de un nuevo espectador revolucionario. De la misma forma que la Revolución soñaba con el devenir del hombre nuevo guevarista, el espectador de nuevo arte revolucionario (y sobre todo del cine, forma de comunicación de masas) se construía a partir de la diferencia de ese cine comodificado y perfecto que ofrecían las sociedades capitalistas del espectáculo, y apostaba hacia una imperfección de interpelación ideológica a través de una pedagogía política y documentalista del subdesarrollo.

Otro aspecto notable de la defensa de Almendros sobre *P.M.* es la manera en que busca anclar la idea del anonimato como núcleo central de la cultura popular. Leemos que: “También la película recoge, como si fuese poco, la música de algunos artistas anónimos del pueblo”. Una

cámara que se mueve con libertad y que deja conquistarse por el imaginario fotográfico, el amor por lo popular, y el anonimato, daban cuenta de los nuevos vehículos para la concepción de un documental que, si bien a contrapelo de la agenda del realismo socialista de algunos de sus partidarios como Mirta Aguirre, no oponía el imaginario revolucionario, sino que liberaba la cámara con el fin de entrever, en sus gestos más ínfimos, los afectos de la revolución en la vida del sujeto.

La polémica en torno a *P.M.*, además de dividir el campo intelectual cubano y dar lugar a ese salón de miedo que inaugura *Palabras a los intelectuales* en la Biblioteca Nacional, indica el momento inicial de las formas sobre la distribución de bienes culturales revolucionarios y sus políticas de la imagen. En más de una forma, quizá no hubiese existido debate alguno en torno a *P.M.* si los directores de *Lunes* no hubiesen decidido exhibirla en los cines, delegando de esta forma la distribución de los gestos hacia el control de la institución de la ICAIC. El desplazamiento de la televisión al espacio público, es quizá lo que realmente se puso en juego durante aquellos días de 1961. Dicho documental, como suelen estar de acuerdo Heberto Padilla y Ernesto Guevara, habría pasado por alto sino no se tratase de una política de la difusión, es decir, de poner en pleno campo de batalla ciertas prácticas de los gestos sobre el entorno del consumo por el nuevo público revolucionario. Es así que *P.M.* traza y delimita los canales de difusión masiva, y pone en entredicho la homogenización totalitaria de un socialismo que modernizaba los referentes y los signos de su propio imaginario.

Es curioso notar cómo, luego de muchas décadas, el documento *Pasado Meridiano* y la crítica que le impugna Néstor Almendros en tanto 'free-cinema', actúa como modelo para entender la sociedad totalitaria cubana. ¿No comparte la vigilancia de los CDRs y de los dirigentes revolucionarios a lo largo de la revolución cubana, al fin de cuentas, una estrecha relación con el free-cinema, en tanto captar los gestos, el discurso, y hasta delatar la música de sus vecinos y familiares? Lo mismo podríamos preguntarnos del trabajo que realizan hoy los jóvenes cubanos desde las nuevas tecnologías: ¿no es fotografiar un agente encubierto o grabar una protesta pública en tiempo real, una forma heredada del free-cinema que tiene sus comienzos con *P.M.*? Néstor Almendros defendió en aquella breve reseña un cortometraje de un grupo de talentos cineastas y amigos suyos. El legado de *P.M.*, sin embargo, estará incluso en el centro de las futuras discusiones sobre la nación, y como centro de estudio de quien intente escribir la historia entre los cruces entre el aparato del arte revolucionario y la producción de sus gestos.

Notas:

1. William Luis, *Lunes de Revolución: literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid, Editorial Verbum, 2003.
2. Juan Antonio García Borrero. "P.M., una de las películas que estremecieron a Cuba". *Le cinema Cubain: identite et regards de l'interieur*. Universite de Nantes, 2006.
3. Giorgio Agamben. "Notes on gesture". *Means without end: notes on politics*. University of Minnesota Press, 2000.
4. Néstor Almendros. "El montaje cinematográfico". N.3, Octubre-Noviembre de 1960, *Casa de las Américas*. La Habana. (p.53-55)
5. Alea, Tomas Gutiérrez, "El free cinema y la objetividad". N.4 de 1961, *Revista Cine Cubano*.

Gerardo Muñoz
Mayo de 2011
Gainesville, FL.