



La Habana censurada: Cultura y política a través del film *Pasado Meridiano – PM* (Cuba, 1961)

Censored Havana: Culture and Politics Through the Film *Pasado Meridiano – PM* (Cuba, 1961)

CARLOS A. GADEA

Unisinos/CNPq, Brasil

cgadea@unisinos.br

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2360-5128>

RONALDO TEIXEIRA DA SILVA

Unisinos, Brasil

professornado23@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9634-4446>

Abstract: In 1961, *Pasado Meridiano – PM* became the first Cuban film censored by the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC). Its form, visual language and content had been considered inappropriate for the new cultural politics that emerged from the new political authorities of the revolution. This article analyzes the historical process that led to its censorship, the political and cultural context of Havana in relation to freedom of expression, the cultural and political components of the film, its meaning as a cultural expression in the face of new cultural policies, and the reasons why it was censored. The “politicization of culture” becomes an important explanatory notion to understand the film *Pasado Meridiano – PM* as a cultural product that integrates the spheres of culture and politics beyond its artistic expressiveness.

Keywords: *Pasado Meridiano*; La Habana; Cinema; Censorship; Cultural Studies.

Resumen: En el año 1961, *Pasado Meridiano – PM* se constituyó en el primer film cubano censurado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC). Su forma, lenguaje visual y contenido habían sido considerados inapropiados para la nueva política cultural surgida de las nuevas autoridades políticas de la Revolución. En este artículo se analiza

el proceso histórico que llevo a su censura, el contexto político y cultural de La Habana con relación a las libertades de expresión y los componentes culturales y políticos del film, su significado como expresión cultural ante las nuevas políticas culturales y las razones por las cuales se entiende que ha sido censurado. La “politización de la cultura” se convierte en una noción explicativa importante para comprender el film *Pasado Meridiano – PM* como un producto cultural que integra las esferas de la cultura y de la política más allá de su expresividad artística. **Palabras clave:** *Pasado Meridiano*; La Habana; Cine; Censura; Estudios Culturales.

REVOLUCIÓN Y CENSURA

“En el principio, la revolución fue maravilla; un ‘espectáculo grandioso’ la entrada de los libertadores en la ciudad” (Díaz Infante 2012, 1). “La Habana era una fiesta”, diría Pío Serrano (1994), al describir el entusiasmo revolucionario del mes de enero de 1959.

La Habana había tenido siempre una cultura popular, portuaria y cosmopolita muy arraigada en el cuerpo de la isla, por lo que las diferencias de clases, por ejemplo, se diluían cuando “esos blanquitos bien vestidos y redichos comulgaban con el realismo de la filosofía popular, esa versión habanera del individualismo occidental mestizada con el fatalismo inmemorial mediterráneo y africano” (Alejandro 1994, 50). Durante los años de 1950, La Habana, la ciudad más importante del Caribe por su comercio e industria, había conocido el florecimiento de grandes hoteles y casas nocturnas, principalmente para turistas. Tropicana fue la más famosa, frecuentada casi obligatoriamente por quienes llegasen a la ciudad. Existían decenas como ella, y prácticamente todas continuaron con su actividad inmediatamente después de los acontecimientos del mes de enero de 1959, de la entrada triunfal de los revolucionarios comandados por Fidel Castro.

Entre los años 1959 y 1961, el triunfo de un movimiento político nacionalista de amplias reivindicaciones sociales y con una base de apoyo en variados sectores de la población había traído, consecuentemente, una rica apertura cultural. Toda una efervescencia política parecía acelerar aún más el ritmo revolucionario en todos los aspectos sociales. La Habana respiraba un clima de constante deseo de transformación cultural, un acelerado ímpetu por desprenderse de años de autoritarismo y violencia política. Sin embargo, no tardaría mucho tiempo para que se tornasen visibles ciertas contradicciones generadas entre los que se movían en la algarabía política revolucionaria y entre aquellos que lo hacían en torno a la preexistente y novedosa vida cultural e intelectual cubana. No se trató de simples diferencias entre “revolucionarios” e “intelectuales”, pues las desavenencias no se reducían a supuestos universos discursivos distintos o lenguajes disímiles, o a meros detalles acerca de estilos o perspectivas sobre arte y cultura. Más que nada se trató de conflictos sobre cómo definir el espacio de la cultura en la emergente realidad cubana y, al mismo tiempo, sobre su relación con el propio proceso revolucionario eventualmente en curso.

En torno a revistas como *Ciclón* y *Lunes de Revolución* se daba cita una efervescente producción cultural de la mano de intelectuales como Fernando Ortiz, Guillermo Cabrera Infante y José Lezama Lima. Como relata Ramón Alejandro, “toda una nueva cultura aparecía en Cuba”.

Lunes de Revolución publicaba obras y nombres nunca oídos en tipografías nunca vistas. Imágenes nuevas del cine soviético y músicas desconocidas. El ballet ruso. Aram Jachaturián dirigiendo sus propias obras en La Habana. Pude ver la traducción hecha por Virgilio Piñera de La cantante calva de Ionesco y me llenó de felicidad oír al bombero gritar a todo pecho “papaya!”, en aquella sobria salita de teatro, del Palacio de Bellas Artes. Mucha poesía nuestra de circulación restringida anteriormente, salía a la luz y nos llegaba más el neorrealismo cinematográfico italiano y los primeros y memorables filmes de Brigitte Bardot. Bullía intelectualmente conociendo todas las nuevas posibilidades que tanta información sobre el mundo del arte y la cultura me permitían concebir tan de repente (Alejandro 1994, 58).

La Habana se abría a un mundo nuevo de cultura, arte y música, de debates filosóficos, inquietudes políticas y juveniles idealismos. Sin embargo, llegado el año 1961, la etapa “permisiva” inicial de la revolución parecía llegar a su fin, dando lugar a un nuevo ciclo dominado por un estricto cuerpo ideológico que pasaría a orientar una nueva política cultural en el país. Todo aquel alborozado estado de espíritu de la población pasaría a ser cómplice involuntario de haber estado ocultando un largo proceso de deterioro de las relaciones sociales en lo que respecta a las libertades individuales, políticas y culturales, algo que en los inicios de 1959 muy pocas voces cubanas fueron capaces de dilucidar.

Un dato importante para comprender esta transformación en el ambiente social en La Habana lo aporta el historiador cubano Luis Aguilar León (2003, 129), para quien “a principios de mayo de 1960, [...] casi todos los medios de comunicación ya [estaban] controlados por el gobierno”, y solo dos periódicos sobrevivían: *Prensa Libre* y *Diario de la Marina*. En un artículo emblemático titulado “La hora de la unanimidad”, y publicado en *Prensa Libre* en ese mismo año, Aguilar León lanza una denuncia y pronóstico de lo que se estaba produciendo en el país con relación a la restricción a las libertades de expresión y manifestación política, el silenciamiento de los medios de comunicación y la creciente disidencia política. Desde su sentir particular, el historiador cubano recuerda que aquel artículo había sido “[...] el último artículo que se publicó en Cuba defendiendo la libertad de expresión. Al día siguiente las turbas cerraron *Prensa Libre*”. Recuerda, también, que por haberlo escrito: “solicitaron que se me concediera el honor de ser encarcelado, odiado y fusilado” (Aguilar León 2003, 129).

Aquellos habían sido años de la formación de un “nuevo Estado” en que los criterios de inclusión y exclusión de la vida pública no estaban claramente formulados. En la década de 1960 ya se hacía evidente la intervención gubernamental sobre la prensa escrita y los diferentes medios de comunicación, con la intención de inhibir toda posible disidencia al nuevo clima revolucionario. No obstante, como bien afirma Pío Serrano (1994, 255), ya “todo comenzó en 1959, con la estatalización de los órganos

de prensa directamente vinculados a la dictadura de Batista”. En 1960, directores de diarios como *El Mundo*, *El País*, y el propietario de la emisora de televisión Telemundo, así como los propietarios de la emisora CMQ, tuvieron que refugiarse en la embajada de Ecuador. Hasta el propio director de la influyente revista *Bohemia*, Miguel Ángel Quevedo, quien había sido uno de los forjadores de la leyenda épica de Fidel Castro, tuvo que también marchar al exilio. Desde ese instante, *Bohemia* sería reconstruida editorialmente en Nueva York, lugar al que llegaron algunos de sus principales articulistas, partidarios de la Revolución, pero opuestos a su giro socialista.

De aquí en más, la vida cultural se rediseñaría en torno a una estrecha relación con el gobierno instaurado. Así, como

buque insignia de la nueva relación de dependencia entre el poder y la prensa quedaba el periódico *Revolución*, cabecera que fuera el órgano fundado por Carlos Franqui para los guerrilleros de la Sierra Maestra [...]. Bajo su amparo apareció el suplemento cultural *Lunes de Revolución*, cuya dirección fue encargada al joven periodista y crítico de cine de la revista *Carteles*, Guillermo Cabrera Infante, hasta entonces alto funcionario del Consejo Nacional de Cultura (Serrano 1994, 256).

Lunes de Revolución sería la “primera tribuna oficial de la nueva cultura” (Porbén 2014, 116). Bajo este suplemento literario se impartieron los contenidos del “ser intelectual revolucionario”, que implicaba un ejercicio de conciencia, de búsqueda y de reafirmación de una nueva moral, y el “exorcismo de vicios y una total e incondicional servidumbre a la causa común, al proceso de la Revolución” (Porbén 2014, 116). Pero *Lunes de Revolución* oficiaría, fundamentalmente, como un espacio de canalización de las nuevas energías literarias, artísticas y culturales de aquellos años pos-revolucionarios, de tal forma que por fuerza de su dinamismo y su apertura a las nuevas corrientes internacionales en la literatura y el arte terminaría ocasionando una irreversible crisis con el nuevo orden político establecido. Poco a poco su contenido literario y crítico, su visión de la cultura, asumiría fuertes desavenencias con los criterios culturales y políticos manejados desde el aparato gubernamental. Sus ímpetus creativos y su apertura a una pluralidad de corrientes filosóficas y del pensamiento generarían la desconfianza y la preocupación de aquellos operadores de las incipientes políticas culturales que ya idealizaban los contornos del devenir ser “sujeto de la revolución”.

Funcionarios del Consejo Nacional de Cultura reclamaban a *Lunes de Revolución*, por ejemplo, “una carencia de línea ideológica revolucionaria y un ejercicio irresponsable de la información y de la formación cultural del país. Les exigían compromiso” (Serrano 1994, 263). Quienes escribían allí eran considerados como “pequeñoburgueses” que jugaban a la provocación y al escándalo fácil, y que “les faltaba el rigor de una política cultural fundamentada en unos sólidos principios ideológicos” (Serrano 1994, 263). Esta situación permitirá entender la relación que pasará a existir entre literatura, arte, cultura y política en el país, ya que para la dirigencia revolucionaria la cultura no sería otra cosa más que “un arma del gobierno para la construcción de la sociedad revolucionaria” (Porbén 2014, 117-118). Estas adjetivaciones atribuidas

a *Lunes de Revolución* ayudan a comprender, de manera análoga, otros episodios que se precipitarían por aquellos momentos, como el caso del cuestionamiento, crítica y censura al film *Pasado Meridiano – PM* de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, en el año 1961.

Es en este sentido que, justamente, es posible considerar que fue en el año 1961 cuando, de manera explícita, una cierta “naturalización de la censura” se convirtió en eje central de una política cultural en paulatina conformación (Rojas 2017) en la sociedad cubana posrevolucionaria. Pero esto no se explicaría, en su totalidad, si no se consideran tres acontecimientos históricos de vital importancia para el contexto cubano: primeramente, la llamada “Invasión de Playa Girón”, en la conocida Bahía de Cochinos, por parte de “contrarrevolucionarios” apoyados por el gobierno norteamericano en el mes abril de 1961; luego, la eventual prohibición a la difusión del film *Pasado Meridiano – PM*, un mes después, en mayo, y por último, el inquietante discurso de Fidel Castro proferido en la Biblioteca Nacional de La Habana bajo el título de “Palabras a los intelectuales”, en el mes de junio de ese mismo 1961. Estos tres acontecimientos pueden comprenderse como génesis de un nuevo ciclo político en Cuba, así como el inicio de cambios irreversibles en las futuras relaciones sociales, expresiones en la cultura, el arte y el cine en el país.

El discurso de Fidel Castro en la Biblioteca Nacional se constituyó en el primer documento claro donde se establecerían los primeros lineamientos de la política cultural de la Revolución. “Desde entonces, la censura se instaló explícitamente en las relaciones entre el gobierno revolucionario y el campo intelectual”, recordaría Rojas (2017, 2). Castro lo había dejado claro cuando afirmó que la Revolución concedía “absoluta libertad formal”, pero relativa “libertad de contenido en la expresión artística”.

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución, nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie –por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera– nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los artistas y de los escritores, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho (Castro 2016 [1961], 87).

Como era de suponer, no había sido fácil la digestión de estas palabras por parte de amplios sectores culturales y artísticos de La Habana en aquellos momentos de eferescencia y apertura política y cultural. La justificativa fue inmediatamente encontrada en el nuevo contexto político e internacional que Cuba había pasado a vivir dos meses antes con aquel inesperado ataque aéreo en los aeropuertos de La Habana y de Santiago de Cuba del día 15 de abril de 1961, así como los sucesos en la Bahía de Cochinos en el mismo mes. Esos acontecimientos llevaron a que, al día siguiente, “durante los funerales de las víctimas, (a) Fidel Castro, en medio del clímax emocional que la ocasión propiciaba, declara(r) públicamente el carácter socialista de una revolución que

hasta entonces y por sus propias declaraciones se había definido como nacionalista, humanista y ajena a los intereses de bloques” (Serrano 1994, 256).

Desde estos instantes, comenzarían a percibirse cambios significativos en la relación entre el accionar político y la cultura. La ciudad de La Habana, particularmente, sería testigo de un gesto por reinterpretarse su historia bajo las nuevas miradas fundacionales del nuevo orden político. Sus espacios de referencia cultural y social pasarían a ser revisitados bajo la lupa de un nuevo compendio ideológico. De esta manera, ¿cuál sería el destino de las expresiones culturales, y de los propios intelectuales que aún permanecían en La Habana, que no parecieron advertir el silenciamiento cultural en desarrollo? ¿Y qué nuevas formas parecieron adquirir las imágenes que pretendían devolver, pese a todo, la cotidianeidad de una ciudad que permanecía inalterable más allá de las vicisitudes políticas imperantes?

CINE Y CENSURA: EL FILM *PASADO MERIDIANO – PM* Y LA CUESTIÓN CULTURAL

La producción audiovisual y el cine materializaron un caso paradigmático del ambiente cultural de restricciones en La Habana de aquellos años. Las palabras de Fidel Castro en la Biblioteca Nacional no habían sido un simple gesto sin consecuencias inmediatas en el accionar de la producción cultural de artistas e intelectuales de la isla. Tan es así, que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), ya fundado en el año 1959 con la intención de generar una producción de cortometrajes didácticos y una instrumentada propaganda de la Revolución, orientaría nuevos esfuerzos destinados hacia cierta “vigilancia ideológica”:

[...] el ICAIC –la industria cinematográfica– debía estar al servicio de la nueva ideología. Para lograr sus propósitos supieron conciliar la vieja fórmula de arte más ideología igual a propaganda. Habían aprendido la lección de Antonio Gramsci sobre la función del intelectual orgánico y se aplicaron a su ejecución desde los nuevos centros culturales que se creaban, desde la agencia de noticias Prensa Latina hasta las minuciosas elaboraciones de la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR), verdadera agencia estatal de propaganda dirigida por el veterano comunista Aníbal Escalante, pasando por el Consejo Nacional de Cultura (Serrano 1994, 264).

En este contexto, fue tanto bajo el clima de crítica y cuestionamientos a la línea editorial del suplemento literario *Lunes de Revolución* como con el recelo del ICAIC ante las políticas audiovisuales y el cine que se precipitó un nuevo episodio en el desarrollo de la progresiva censura intelectual y cultural en el país. Se trató de la prohibición de un film de pocas pretensiones en el momento de su realización, de tan solo 15 minutos de duración, de nombre *Pasado Meridiano – PM*, dirigido por dos jóvenes, Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, y exhibido en mayo de 1961 en la ciudad de La Habana. Para muchos, su prohibición no se trató de otra cosa que de una excusa

menor, casi trivial; un elemento más en la cadena de acontecimientos que el año 1961 diseñaría camino al socialismo.

Más allá de esto, su prohibición, decretada por la Comisión Revisora del ICAIC, marcó el primer gran disenso entre la política cultural de la Revolución y algunos artistas e intelectuales en la pujante ciudad de La Habana de aquellos días. *Pasado Meridiano – PM* abriría en Cuba el debate sobre los límites de la libertad que los intelectuales y artistas tendrían para expresarse, sin precisar los límites a la libertad que el Estado y sus políticas tendrían para imponerlos. Su prohibición ocurriría a pocas semanas de la invasión de Playa Girón, después de que Fidel Castro proclamara el carácter socialista del proceso político inaugurado en 1959 y en un clima de júbilo revolucionario por haber resistido el combate “contrarrevolucionario” apoyado desde los Estados Unidos. Quizás, estas difíciles circunstancias que el país atravesaba fueron las que impidieron, en aquellos momentos, que el debate avanzase acerca de las propias características del film, su contenido, su lenguaje visual, música y estética. El ambiente no parecía nada propicio, y *Pasado Meridiano – PM* pasaría como desapercibido en la cultura habanera.

Según Pío Serrano:

se aducía que el corto filmado [...] era licencioso y obsceno, y que, para mayor escándalo, difundía imágenes del pueblo trabajador dado a la bebida y a la francachela. No bastó que sus autores aseguraran que su propósito único había sido reflejar un fragmento de La Habana de noche, una Habana cercana al puerto, a la bahía, un breve experimento de free cinema como se hacía en cualquier capital del mundo (1994, 266).

Pasado Meridiano – PM fue un film corto producido con escasos recursos por la dupla Sabá Cabrera Infante, su editor, y Orlando Jiménez Leal, su realizador cinematográfico, con total independencia a los mecanismos institucionales del ICAIC. Documentaba, con el uso de una cámara escondida, sin el explícito conocimiento de los filmados, la “bohemia” habanera en una noche transcurrida por los bares próximos a la región del puerto (por el antiguo Club Biltmore, actual Círculo Social Obrero Cubanacán): trabajadores (negros en su mayoría), prostitutas, “vagabundos”, músicos, “buscavidas”, parejas, son presentados bebiendo, bailando, riéndose, en plena fiesta y espontánea alegría mientras la música y el murmullo complementaban los escenarios mostrados.

En palabras de Porbén,

El documental PM nos conduce en la lancha de Regla a través de la oscura bahía de La Habana en una noche cualquiera de verano. Vemos a las personas desembarcándola y perdiéndose entre bares y cantinas inundados de una música quejumbrosa con la cual bailan algunos embriagados contentos cubanos. Un hombre blanco con un trago en la mano se tambalea frente a una mujer negra, rodeados de otros hombres que conversan animados en la barra. Un negro comienza a tocar una tumbadora y al ritmo de ‘Ahí Fefita por Dios’, otro rasga el guayo; unas congas replican cuando el negro borracho acosa a la mulata en la barra de otro bar. Inaudibles discusiones parecen muecas que expresan afectos y emociones

dominadas por una música de fondo que se superpone a las imágenes de una pareja de un hombre negro con una mujer blanca; la mujer, cuando la cámara pasa por su rostro, se lleva el vaso de cerveza a la boca para ocultar su rostro. Frente a ellos, una propaganda de la cerveza Hatuey. La discusión escala y se forma una bronca en el interior del bar. La mujer gesticula, el negro grita (o parece hacerlo) mientras otros comensales lo agarran y separan de la mujer. Pero todo se disuelve con la edición y en la próxima escena estamos recorriendo los timbiriches ambulantes. Un cocinero bate los huevos y prepara un pan con tortilla. La rumba continua con un hombre que frenéticamente menea las caderas con su camisa de rombos, rodeado por hombres y mujeres negras. La negra vieja raja el baile esperpéntico y el tipo en rombos se revuelve eróticamente divertido y divirtiéndose a su audiencia. Negros y mulatos van recorriendo las calles mientras el son suplica ‘si tú ves a mi mujer tú le dices que...’ y el cartel lumínico con lámparas de neón nos lleva dentro de ‘Rumba Chori’ —el cabaretucho al que se refiere Alfredo Guevara¹. [...] La música se detiene; los músicos se enjugan el sudor; la noche se va terminando y en la vitrola Orlando Contreras canta al amor frustrado de borrachos y mujeriegos. Los hombres se van montando de nuevo en la lancha de motor que se aleja de las calles vacías de Regla a través de una oscura bahía habanera (2014, 119-120).

El film, de apenas 15 minutos, parecía, simplemente, captar la realidad tal cual se presentaba frente a la cámara, sin actores propiamente desempeñando un papel, sin iluminación adicional como en los estudios, sin que una dirección prepare un diálogo o ensaye determinados movimientos esperados en sus protagonistas. “No hay un guión a priori, sino que las escenas van surgiendo de la vida sin que nadie las ‘arregle’”, diría Almendros (1994, 240). Se trataba de un cine esencialmente de documento, aunque, evidentemente, también de un cine con variables artísticas reconocibles en la calidad autoral de quienes seleccionaron y extrajeron de la realidad que les rodeaba los elementos que les servían para la composición del film. Como bien afirma Almendros, “*Pasado Meridiano* es documento visual y sonoro, pero documento donde ocurre también la transfiguración poética de hechos que son comunes, que vemos todos los días. *PM* es enormemente realista, pero es también enormemente poética” (1994, 242).

Sin embargo, el argumento y diseño estético del film fue fervientemente condenado por la dirección del ICAIC, así como por otros funcionarios del flamante gobierno revolucionario. Evaluaron que el film traslucía un retrato banal, vulgar y peyorativo del pueblo cubano, además de profundamente inconveniente para la imagen deseada en la construcción de una nueva sociedad. Para los directores del ICAIC, *PM* mostraba una ciudad de “cabarets y de vicios”, de cuerpos indolentes y dados al descompromiso “revolucionario”, opuesto totalmente a los “ideales de la Revolución”.

Como bien menciona Porbén (2014), para el presidente del ICAIC, Alfredo Guevara, el film era “nocivo a los intereses del pueblo y su revolución”, un pueblo en proceso de “devenir limpio” a través del deseo de desear la revolución. Era necesario, consiguientemente, cuestionarle su clave “afectiva”, es decir, su emergencia como pro-

¹ Alfredo Guevara fue el fundador, y director, del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en el año 1959, y uno de los principales responsables por la censura del filme.

ducto cultural que, efectivamente, dejaría al descubierto la sensibilidad popular y la sociabilidad cotidiana en una ciudad que algunos entendían al borde del inminente riesgo “contrarrevolucionario”. Según los censores del ICAIC, *Pasado Meridiano – PM* representaba el otro lado de la moneda del proceso histórico que se estaba desarrollando, en el que el bajo mundo, la santería, la prostitución y la violencia, pero sobre todo la negritud de una sociedad –elementos que se pretendían borrar a fuerza de reacciones afectivas que se transmutarían en políticas culturales en la década de 1960– manifestaban contradicciones a ser superadas por el nuevo empuje revolucionario.

Pasado Meridiano – PM, de esta manera, se transformaría en un verdadero “campo de batalla” entre la institución revolucionaria del cine, dirigida por Alfredo Guevara, y el suplemento *Lunes de Revolución*, quien dedicaría páginas a su divulgación y conocimiento en el ambiente cultural de La Habana. Así, un documental en apariencia inocuo se convirtió en una “víctima” de una larga batalla de poderes entre dos grupos con posiciones políticas y artísticas opuestas:

El suplemento *Lunes* se declaró enemigo temible que tenía que ser eliminado. ‘El ICAIC no estaba dispuesto a compartir su poder y la cinematografía resultó ser un campo de batalla crucial’². Como represalia, *Lunes* dejó de ser publicado; *PM* terminantemente prohibido; y las *Palabras* de Fidel a los intelectuales, se convirtieron en política oficial para promover la cultura dentro de la Revolución (Porbén 2014, 121).

Pasado Meridiano – PM condujo al exilio a Guillermo Cabrera Infante, a su hermano Sabá y a Orlando Jiménez Leal. También a Néstor Almendros, que se terminó sumando a la participación en el repudio a aquellas palabras de Fidel Castro en la Biblioteca Nacional, que luego desencadenarían la prohibición del film. Posteriormente a la censura de *Pasado Meridiano – PM*, el monopolio de la producción cinematográfica en Cuba recaería, incuestionablemente, en el ICAIC. Esto vendría acompañado de un potente freno a toda iniciativa independiente en la producción artística y cultural y, claro está, de un creciente aislamiento de aquellos intelectuales y artistas que osasen traspasar los límites de la política cultural diseñada por el nuevo Estado. Desde este momento, los cineastas pasaron a tener que considerar nuevos horizontes de experimentalismo, a veces maquillando sus osadías estéticas con mensajes explícitos de compromiso político con la causa revolucionaria, o evitando incurrir en el uso de recursos que recordasen (según las autoridades) los estilos del cine “burgués”. El “juego de cintura” constante, la imaginación y creatividad, la búsqueda por recursos estéticos y discursivos que no significasen (o fuesen interpretados) como un enfrentamiento directo al “orden socialista” estuvieron a la orden del día en todo futuro emprendimiento cultural en la isla. Pero *Pasado Meridiano* había dejado, asimismo, algunos aprendizajes; y estos refieren no únicamente a las características que adquiriría la política cultural del nuevo Estado revolucionario. Con su censura es posible comprender instancias

² Esta cita, realizada por Porbén, proviene de Luis (2004, 229).

sociales que van más allá de una simple limitación a los canales de expresión política y cultural, y que refieren a una relación que comienza a establecerse entre cultura y política como ámbitos que pasarán a confundirse (y fundirse) en la nueva sociabilidad posrevolucionaria y en la nueva cultura política.

CENSURA Y POLITIZACIÓN DE LA CULTURA

Los actos de censura del suplemento cultural *Lunes de Revolución* y, en especial, del film *Pasado Meridiano – PM*, marcaron el inicio de un nuevo ciclo en la vida cultural cubana. En el caso del film, cuesta creer que tan solo 15 minutos de imágenes y músicas que ofrecían una pintura parcial de la vida nocturna de La Habana hayan generado tanto descontento en las autoridades del nuevo gobierno, al colmo de identificarlo como un producto cultural en las antípodas del proceso político y revolucionario en curso.

Resulta importante considerar que tanto *Pasado Meridiano – PM* como *Lunes de Revolución* fueron prohibidos como parte de un proceso de continuación de una campaña de “cirugía plástica” en la cultura cubana, como diría Porbén (2014, 125), que había comenzado en el año 1960 con la famosa Campaña Nacional de Alfabetización, alcanzando fatalmente a los responsables e implicados a favor de *Pasado Meridiano – PM* en 1961. *PM* y *Lunes de Revolución* sirvieron como “chivo expiatorio” para tornarlos la materialización de aquello que debía desaparecer para el nuevo gobierno revolucionario, una ‘herida’ compuesta por una presumible ideología asociada a los ‘vicios capitalistas’ y que de manera urgente debía ser sanada frente a la situación de “crisis internacional cuando la Revolución estaba siendo realmente amenazada por fuerzas apoyadas por el archienemigo imperialista yanqui” (Porbén, 124-125).

Así, parecería insuficiente para su censura la justificativa de que el film exhibiría hombres y mujeres “dados a la fiesta” y el “abandono”, refractarios a los problemas que el país vivía en aquellos días, irreverentes ante la nueva ética revolucionaria y el supuesto compromiso patrio. Tal vez sí, si aquellas imágenes se interpretaron como eventuales resquicios de un “tiempo pasado”, de un “mundo en desaparición”, de momentos que antecedían al gran acontecimiento de la Revolución, de un tiempo lejano a la “nueva historia” que estaría comenzando. ¿Pero qué época sería aquella que, en todo caso, estaría en vías de desaparecer? ¿Y existiría en aquel film un lenguaje político que, en definitiva, podría entenderse como un documento sobre el “fin de una época”? Y, por último, ¿sería posible adjudicarle un sentido político adverso a la Revolución?

Lo que pareció verdaderamente molestar de *Pasado Meridiano – PM* fue la eventual autonomía en los gestos de los cuerpos nocturnos de aquellos hombres y mujeres captados por una cámara que se acercaba libremente hacia ellos, una autonomía gestual que se presentaría, a los ojos de muchos, en continua competencia simbólica con los gestos que el nuevo “sujeto revolucionario” tendría que comenzar a incorporar tal cual proceso de socialización en una nueva etapa histórica. Los gestos de aquellos cuerpos en *Pasado Meridiano – PM* prescindían de la administración gestual del aparato políti-

co-cultural de la Revolución, estaban aún vacíos de la retórica y narrativa legitimadora que el nuevo proceso político y orden social sugería. Y así, construyéndose autónomamente, aquellos gestos establecerían, en el fondo, un “desencuentro” entre la política y la cultura (cine, arte), una autonomía funcional entre las esferas de la cultura y la política.

Fue, justamente, este “desencuentro” implícito en el film lo que terminó afectando negativamente su valoración política e ideológica, generándose su definitiva censura en el año 1961. Y esto se debió a que para el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), el arte y la cultura debían ser interpretadas en términos estrictamente políticos, es decir que, de acuerdo a su criterio, toda producción cultural no debía ser entendida con autonomía funcional a las narrativas políticas que eventualmente estuviesen en disputa en una sociedad en determinado tiempo y espacio. Lo cultural como político, y lo político como cultural, eran sentencias que funcionaban como premisas en un marco de análisis en funcionamiento al posicionarse ante cualquier artefacto artístico, film o expresión cultural. Así, por ejemplo, el cine, en especial, debía poseer una función didáctica y pedagógica, en el sentido político. La falta de esta función que el nuevo arte revolucionario buscaba transmitir, en su deseo de crear un nuevo espectador políticamente alineado, era lo que permitía considerar determinado tipo de cine como de “formato burgués”, típico de las industrias culturales capitalistas, masificadas y comerciales. De esta manera, el nuevo espectador deseado debería ser aquel que continuamente estaría siendo interpelado ideológicamente a través de una pedagogía política ante la cual debía, en consecuencia, revitalizar “su conciencia” tal cual “sujeto de la revolución” al cual pertenecía.

Este episodio en torno a *Pasado Meridiano – PM* sería significativo para comprender los formatos y contenidos culturales que pasarían a ser valorados y legítimos para el nuevo contexto histórico cubano. La cultura pasaría a ser gestionada políticamente por instancias ideológicamente amparadas por un sólido compendio discursivo (marxismo-leninismo, socialismo, realismo socialista, etc.), con la intención de oficiar de divisor de aguas a la hora de decidirse entre qué debería y no debería consumirse sobre “cultura”. Las leyes de la propiedad intelectual, la política educativa, la censura y las normas que regulan la radio, la televisión y la prensa escrita, por ejemplo, producirían un tipo de cultura que determinaría, en gran medida, lo que se pasaría a ver y a oír, adquiriendo mayor importancia, de hecho, cuando el público no estuviera en condiciones de poder disfrutar de ciertos libros, ciertas músicas o ciertos filmes debido a lo que estos representarían por su forma de “vivir la cultura”. Por eso, para la ciudad de La Habana, luego de *Pasado Meridiano – PM*, comprender su diversidad cultural pasó a depender de una compleja cadena de acontecimientos determinados por la actividad de las instituciones políticas y las ideologías que la terminaron organizando a lo largo de décadas. La cultura, en este sentido, sería entendida e interpretada en clave política, y sólo así ésta podría conectarse con “el pueblo”. Ya decía Laclau (2013) que el “pueblo” no es el origen, sino el producto de la política y, en tal sentido, la cultura pasaría a cumplir un papel esencialmente pedagógico.

En el año 1961, probablemente, muchos en La Habana se cuestionaban, ante la prohibición de *Pasado Meridiano – PM*, quién tendría, en todo caso, la autoridad para hablar en nombre del “pueblo”, esa entidad abstracta y políticamente en constante construcción. Quién tendría legitimidad suficiente para describir aquellos “cuerpos nocturnos” como inapropiados para aquellos momentos y circunstancias. Si estos cuerpos serían, o no, la materialización de un “mundo en desaparición”. La censura del film vino, justamente, a crear el acontecimiento inicial necesario para que se elaborasen las reglas políticas que pasarían a representar “el pueblo”, el cuerpo colectivo deseado por la Revolución. Porbén pareció verlo así de manera muy clara. Para él, “la historia de la Revolución cubana es la historia de la codificación de afectos e intensidades del deseo por la revolución misma. Afectos que unifican, ensamblan y constituyen el territorio afectivo en el cual el/la artista y escritor/a *deviene intelectual revolucionario*” (Porbén 2014, 113). Todo indica que hubo una estrecha intersección entre las “políticas de afectos” y las políticas culturales, y como “estas últimas delimitaron no solo las funciones del intelectual revolucionario sino *su devenir-ausente* en el ‘proceso’ o serie de procesos que constituyen la ficción de la revolución cubana” (Porbén 2014, 113). Para Porbén (2014), “devenir intelectual” en la Revolución o “devenir un intelectual ausente” en la revolución fueron experiencias culturales duplas y no necesariamente contradictorias, compartiendo como punto de contacto el indeleble escenario determinado por el acontecimiento de la Revolución y el proceso político consecuente. Algunos intelectuales y artistas se transformarían en funcionarios estatales, gestores de políticas culturales, actores de la escena cultural nacional, portavoces de la Revolución en tanto su actuación mantenía prácticas en una “política de afectos” articulada con los sentimientos políticos y las pautas ideológicas diseñadas desde el Estado. Por otro lado, consecuentemente a la prohibición de *Pasado Meridiano – PM*, que había conducido a un cambio en las políticas culturales, se vio “devenir en ausente” a artistas e intelectuales de la cultura en La Habana, quienes terminaron padeciendo, en palabras de Porbén, lo que se denominó de “blanqueadura social” o “baño social” cubano.

Unos años después, entre 1965 y 1967, se recrudecerá la ‘blanqueadura’ social o ‘baño social’ cubano como lo definió Roque Dalton en ‘El intelectual y la sociedad’, con la creación de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP) y la creación de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), ambos, mecanismos de represión/control de actividades y conductas ‘lascivas’, desde llevar pelo largo y escuchar a los Beatles, pasando por los comportamientos visibles homosexuales, hasta matar una vaca (Porbén 2014, 129).

Este estrecho vínculo entre política y cultura dominó, desde lo institucional, las expresiones artísticas, la creatividad cultural y el diseño de espacios en los cuales pudieran generarse manifestaciones críticas en el mundo del arte y la opinión pública. *Pasado Meridiano – PM* había representado el desencuentro fortuitamente creativo desde el arte y el cine de estas esferas de la vida práctica, la política y la cultura. Sin embargo, el propio contexto histórico cubano le terminó confiriendo una significación política que no pareció evidente a primera vista, o en la propia intencionalidad de sus

realizadores: con la intervención de instancias estatales y la censura, el film adquiriría un “gesto político”, derivándose en espectáculo de la práctica política habanera, algo verdaderamente poco sospechado en el propio año de su prohibición. Su producción y posterior consumo pasaría a ser definido, entonces, como acto político relacionado con la lucha de ideas, identidades e intereses.

En realidad, *Pasado Meridiano – PM* se instituyó en un “documento político” porque, en gran medida, se lo había facilitado la propia acción de las autoridades políticas que lo habían censurado, al “politizar” su forma, lenguaje visual y contenido, llenando de significados y símbolos aquellos 15 minutos de imágenes y sonidos. Esta práctica vendría acompañada de dos aspectos: por un lado, se estaría reprimiendo cualquier manifestación cultural y política mediante el control y la censura, pero, por otro lado, ese mismo control de formas de expresión por parte del Estado las terminaría “politizando”. La politización de la cultura sería, así, un proceso de dos caras, en el que la censura como mecanismo de control terminaría favoreciendo la construcción de “formas de identidad” y del ejercicio de una ciudadanía³ más allá de los límites impuestos por las restricciones a las expresiones artísticas y culturales.

Así, el “desencuentro” entre las esferas de la cultura y la política planteado en el film terminó por dar cabida a un cambio del estatus de su contenido. *Pasado meridiano – PM* culminaría politizándose, no tanto por aquellas imágenes de hombres y mujeres por los bares en el puerto de La Habana, sino por el significado político que pasó a adquirir en un contexto histórico concreto del país, y por las atribuciones que le fueron concedidas como parte de una serie de manifestaciones culturales y estéticas en tiempos de transformaciones políticas e ideológicas. La autonomía de aquellos gestos de los cuerpos de hombres y mujeres en la noche de La Habana había sugerido que una cotidianeidad y sociabilidad lúdica permanecían inalterables, más allá de las urgencias políticas y los destinos históricos que se estaban protagonizando. No obstante, esos mismos gestos se “politizaron” al convertirse en un documento censurado y olvidado por décadas.

Pero este destino de *Pasado Meridiano – PM*, de su definición como “documento político”, no puede vaciarlo de su fuerza expresiva aún más significativa para aquel contexto histórico. Es decir, que su eventual “politización” no debe significar, de hecho, que haya que comprenderlo como un film que se pueda evaluar desde el registro ideológico y de concepción política que las autoridades cubanas tenían en 1961 para su censura. En todo caso, su contenido político es posible encontrarlo en la propia libertad de ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna de La Habana de aquellos tiempos, en la propia libertad y espontaneidad de aquellos cuerpos que habían sido filmados, de los sonidos registrados, de los lugares y referencias espaciales a los que se aludían; estos sí, elementos que dirían mucho con relación a la ciudad y la vida pública, a la estructura social de una ciudad históricamente construida.

³ Análisis análogo al realizado por John Street en su libro *Política y cultura popular* (2000), al referirse a las bandas de música de rock en la ex República Democrática Alemana (RDA).

El caso del film *Pasado Meridiano – PM* representó un primer capítulo de una larga historia de censura a la producción cultural y el cine en Cuba. Desde la literatura, instancias semejantes pautaron la política cultural del período revolucionario. Es posible citar, por ejemplo, el destino del escritor Reynaldo Arenas, exiliado desde la década de 1970 en los Estados Unidos, autor de *El mundo alucinante* (1966) y de *Antes que anochezca* (1992), libro de tono autobiográfico de excelente prosa. En la industria del cine, digno de destaque es el documental *Coffea Arábica* (1968) de Nicolás Guillén, film patrocinado por el propio Gobierno para mostrar (y hacer propaganda) sobre cómo se sembraba café en Cuba, terminando asumiendo un tono crítico, incluyendo una burla a Fidel Castro. También se puede recordar al film *Desarraigo* (1964), de Fausto Canel, un largometraje de ficción sobre la realidad de la Cuba revolucionaria de 1964, vista por un ingeniero argentino y una arquitecta cubana que luchan por mantener su amor en medio de la vorágine. Este film no duraría más de una semana en cartelera porque se dijo que “atacaba a la burocracia de una manera bastante directa” (Pérez 2020, 3).

El espacio de la cultura no dejó de aportar sus matices críticos al proceso político iniciado en la década de 1960. De alguna manera, se las ingenió para generar diferentes manifestaciones que ponían en entredicho los ideales políticos e ideológicos que sustentaban la propia política cultural del país. Recientemente, a fines de 2020, un nuevo movimiento de jóvenes vinculado a la cultura y el arte llamado “Movimiento San Isidro” surgió en la escena pública para recordar este legado. Este movimiento reivindica la anulación de un decreto gubernamental que regula las actividades artísticas y prácticas culturales, interpretado como un nuevo capítulo de censura y de violación a la libertad de expresión. Se trató de una movilización que ganó una enorme dimensión internacional, y que inclusive se puede entender en la línea de los descontentos sociales recientes en la isla, que terminarían desembocando en la gran manifestación del día 11 de julio de 2021 en varias ciudades del país. Sería desde este episodio que artistas, cineastas y muchos otros vinculados al espacio de la cultura verían incentivar aún más la conflictividad y el hostigamiento, produciéndose lo que ya se ha dado en llamar “éxodo silencioso de artistas” y un diagnóstico sobre una realidad social en que la “represión comienza a parecer ‘normal’ de tanto convivir con ella” (Carrazana 2022, 1). Se trata de situaciones que no cesan de aparecer y que parecen recordar cómo desde el espacio de la cultura se han producido, durante décadas, manifestaciones sociales y expresiones artísticas que, sin duda, se conectan con los gestos nocturnos de aquellos cuerpos que habían sido simplemente definidos como “dados a la bebida” en un film “licencioso y obscuro” como *Pasado Meridiano – PM*, en aquel año de 1961.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar León, Luis. 2003. *Reflexiones sobre Cuba y su futuro*. Miami: Ediciones Universal.
- Alejandro, Ramón. 1994. “Primicias del delito sexual”. En *La Habana (1952-1961). El final de un mundo, el principio de una ilusión*, dirigido por Jacobo Machover, 50-60. Madrid: Alianza.

- Almendros, Néstor. 1994. “Uno cortometraje subversivo: *PM*”. En *La Habana (1952-1961). El final de un mundo, el principio de una ilusión*, dirigido por Jacobo Machover, 240-244. Madrid: Alianza.
- Carrazana, Lien. 2022. “Ni dimisión ni diálogo: el éxodo y la represión son el pan de cada día en Cuba”. *Diario de Cuba*, 27 de enero. https://diariodecuba.com/derechos-humanos/1643302874_37094.html (consultado 14.02.2022).
- Castro, Fidel. 2016 [1961]. “Palabras a los intelectuales”. *Tareas* n° 154: 77-110.
- Díaz Infante, Duanel. 2012. “La Revolución es el espectáculo”. *Diario de Cuba*. 11 de agosto. https://diariodecuba.com/cultura/1344672447_694.html (consultado 07.11.2020).
- Laclau, Ernesto. 2013. *A Razão Populista*. São Paulo: Três Estrelas.
- Luis, William. 2004. “‘Aire puro, me gusta el aire puro:’ *P.M.*, *Lunes de Revolución* y la composición de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante”. En *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*, editado por Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría, 221-244. Madrid: Colibrí.
- Pérez, Jorge Ignacio. 2020. “‘Cine cubano en cuarentena’ rescata películas censuradas y olvidadas”. *La Vanguardia*, 19 de marzo. <https://www.lavanguardia.com/vida/20200319/474258884232/cine-cubano-en-cuarentena-rescata-peliculas-censuradas-y-olvidadas.html> (consultado 20.05.2020).
- Porbén, Pedro P. 2014. *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*. Madrid: Verbum.
- Rojas, Rafael. 2017. “Breve historia de la censura en Cuba (1959-2016)”. *La Razón*, 28 de enero. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/breve-historia-de-la-censura-en-cuba-1959-2016/> (consultado 10.11.2020).
- Serrano, Pío. 1994. “La Habana era una fiesta”. En *La Habana (1952-1961). El final de un mundo, el principio de una ilusión*, dirigido por Jacobo Machover, 244-270. Madrid: Alianza.
- Street, John. 2000. *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza.

Fecha de recepción: 12.04.2021

Fecha de aceptación: 10.12.2021