

Guillermo pasado el meridiano

Orlando Jiménez Leal

«en tiempos de oprobio y bobería»

JORGE LUIS BORGES

Debo a mi apasionada defensa de una película mexicana o, mejor dicho, de la fotografía de una película mexicana, mi primer encuentro con Guillermo Cabrera Infante. Yo era muy joven, apenas tenía 15 años, y ya era camarógrafo de un noticiero. En aquella época leía con entusiasmo las críticas de cine que G. CAIN publicaba semanalmente en la revista *Carteles*, las mismas que años después fueron reunidas en su libro *Un oficio del siglo XX*. Guillermo había sido implacable con una película fotografiada por Gabriel Figueroa. Yo le escribí una carta insultante que él publicó en su revista. Meses más tarde, vino de visita a mi noticiero (*Cineperiódico*) acompañado de un director de cine italiano de moda, a quien le estaba mostrando los diferentes estudios cinematográficos de Cuba. Guillermo preguntó por mí y el encuentro dio lugar a una discusión acalorada: «No te das cuenta», le dije yo para darle fuerza a mi argumento, «que Figueroa es un discípulo de Tissé, que su estética es la de Eisenstein». «Es eso exactamente lo que me disgusta», replicó, dejándome completamente desorientado. Nunca olvidaré la cara asombrada de Ferruccio Cerrio (así se llamaba el director italiano) que jamás llegaría a entender por qué dos cubanos fogosos se peleaban en una lejana republiqueta del Caribe por atacar o defender la influencia de Eisenstein en una película mexicana.

Eso pasaba en 1956 y todavía no sería el comienzo de una gran amistad. Ésta tendrá que esperar hasta mediados de 1960, cuando año y medio después del irresistible ascenso de Castro al poder, entré a formar parte del magazín *Lunes*, el suplemento semanal que Cabrera Infante dirigía para el periódico *Revolución*. Para esa fecha ya él había abandonado el recién creado Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), por estar en desacuerdo con la política cultural de Alfredo Guevara, para dedicarse por completo al suplemento literario, que también tenía un espacio los lunes en la televisión. Yo terminé como director fílmico de ese programa.

A partir de 1959, *Lunes de Revolución* y el ICAIC representaron dos posiciones encontradas en la cultura cubana. En el instituto de cine los estalinistas habían logrado apoderarse de los puestos de mando y estaban decididos a convertir ese organismo en un aparato de propaganda ideológica; mientras que en *Lunes*, individuos de diversos matices ideológicos, que compartían aún el entusiasmo por la Revolución, defendían su vertiente más liberal: la libertad de expresión artística, ajena a cualquier tipo de censura.

Al gravitar, por afinidad, hacia *Lunes*, no hago más que contribuir, sin saberlo, a acelerar su desaparición, que ya había sido secretamente decretada por el poder. Todavía creíamos que la Revolución se podía cambiar desde dentro, que «la historia», como pensaba Trotsky, «no se podía parar con una pistola», hasta que nos dimos cuenta de que desde el principio se había estado ocultando un proyecto totalitario y dogmático.

La Habana en el año 59 era una ciudad luminosa y elegante. Sus días estaban llenos de ruidos y de sol. La noche tenía una pegajosa música de fondo y Guillermo era su cronista. «*We are in the top of the world, mother*», le oí citar a Guillermo, con cierta ironía, a James Cagney, mientras paseábamos por el Malecón en su carrito deportivo. En un enorme anuncio lumínico de las trusas Jantzen, una bañista de neón se lanzaba desde un trampolín a una piscina, salpicándole las caras a las gentes con luces de colores. La Habana, llena de artistas extranjeros, consignas revolucionarias, y tocadores de tumbadoras, empezaba (parafraseando a Borges) a padecer de irrealidad. Hubo un momento, precisamente en ese año 59, en el que se produjo un diálogo gigantesco; todo el mundo decía lo que quería, todo el mundo exponía sus ideas, pero poco a poco ese diálogo se fue transformando en un monólogo, hasta que todas las voces se convirtieron en una sola voz y todo el mundo empezó a hablar como Fidel Castro y a actuar como Fidel Castro y a imitar a Fidel Castro, al extremo de que hasta el propio Fidel Castro llegó a imitar a Fidel Castro. Comenzaban los «tiempos de oprobio y bobería».

En los primeros meses de 1961 el clima político del país se hizo más tenso. El líder máximo anunció que la invasión estaba a la vuelta de la esquina. Cuba entró en un estado de guerra permanente. Todas las estaciones de radio y televisión se pusieron en cadena (a la que curiosamente se le llamó «la cadena de la libertad») para transmitir programas patrióticos y noticieros heroicos. En ese momento de alerta general empiezo a colaborar en el noticiero del Canal 2 de televisión. Enseguida, hice un reportaje de cuatro minutos donde establecía un paralelo entre los milicianos que instalaban cañones en el Malecón y ametralladoras antiaéreas en los edificios públicos, y la gente que se divertía y bailaba en los bares. El carácter del cubano trataba de reconciliar a toda costa su «responsabilidad histórica» con la rumba. En respuesta a la consigna oficial de Castro de «Patria o Muerte», le oí una noche decir a una mulata en un bar mientras se contoneaba: «Chico, ¿y por qué no Patria o lesiones leves?»

Sabá Cabrera Infante, que trabajaba como editor, y yo, le enseñamos a Guillermo el escaso pietaje que había filmado y le propusimos que *Lunes* produjera, para su espacio de televisión, un corto que fuera un simple poema a la noche habanera, pero no a la más evidente sino a la oculta. Se llamaría *Pasado meridiano* o más sencillamente *P.M.*

Guillermo tomó la idea con entusiasmo. Sabá y yo nos fuimos durante dos o tres noches con una camarita Bolex y unos cuantos rollos de película (que compramos en bolsa negra porque ya para entonces el ICAIC monopolizaba la importación de película virgen), a filmar esos lugares donde habíamos estado muchas veces: los bares del Muelle de Luz, de la playa de Marianao, el famoso Chori, etc. El sonido lo hicimos con una vieja grabadora que conectábamos en cada sitio adonde llegábamos. Usábamos luz ambiente sin ningún tipo de artificio.

P.M. era un planteamiento de rebeldía. El título *P.M.* —pasado meridiano—, diseñado por el pintor Raúl Martínez, lo insertamos de cabeza, de pie y de lado dentro del *academy leader* del film, como una especie de ironía en contra del academicismo del ICAIC. En esa época, los realizadores del ICAIC hacían películas neorrealistas con técnicas de Hollywood, porque todavía no se había «inventado» la teoría del «cine imperfecto» de García Espinosa.

Nuestra película se exhibió en el programa que *Lunes* tenía en televisión y a nadie se le ocurrió decir que era contrarrevolucionaria.

El problema empezó realmente cuando decidimos exhibirla en los cines. Había una formalidad que era necesario cumplir: El ICAIC había establecido que en el país no se podía exhibir nada sin antes contar con ellos. Fui a una de sus oficinas, llené unas planillas delante de un funcionario y se las entregué con una copia del film. Me dijo que llamara en una semana. Cuando lo hice, Mario Rodríguez Alemán, crítico de cine devenido censor, me dijo que la película no sólo estaba prohibida sino también confiscada.

Me quedé completamente atónito. Cuando me repuse le pregunté si el ICAIC en vez de producir películas se dedicaba ahora a confiscarlas. Néstor Almendros, que trabajaba conmigo en el mismo canal de tv donde se producía *Lunes*, no podía creer lo que estaba oyendo y me pidió que le pasara el teléfono para hablar con Rodríguez Alemán. Néstor sostuvo con él una discusión muy fuerte. A partir de ese momento, la tensión que existía entre el ICAIC y el grupo de *Lunes* se hizo más tirante.

Es entonces cuando Guillermo, como director de *Lunes*, se comunica con Alfredo Guevara para saber por qué el documental se había prohibido. Alfredo Guevara no hace más que repetir las mismas consignas que antes había dicho Rodríguez Alemán, por lo cual supimos que no eran de Rodríguez Alemán esas consignas: «la película era altamente nociva a los intereses de los cubanos y su Revolución, pues ofrecía una versión distorsionada del pueblo al representarlo como un lumpen proletario».

Los artistas todos —pintores, escritores— se alarman, y se sienten seriamente amenazados. Se produce un gran revuelo, un evidente descontento. Los comunistas del ICAIC, con intención de aplacar los ánimos y, al mismo tiempo, de identificar «al enemigo», organizan una exhibición de *P.M.* en la sede de Casa de las Américas. Al final de la proyección, el film es tímidamente aplaudido, pero luego se van añadiendo aplausos hasta convertirse en una ovación cerrada. A gritos el público pide que se ponga de nuevo. Se exhibe otra vez y termina con una ovación mayor aún, todos de pie. Se da paso a las deliberaciones y, poco a poco, comienzan a surgir las dudas, los miedos de los escritores y artistas que ven en *P.M.* el ejemplo de lo que más tarde podría pasarle a su obra. La reunión se prolonga durante diecisiete horas, sin que pueda llegarse a ningún acuerdo. Viendo que no consiguen un consenso, los comunistas se hacen más agresivos: Mirta Aguirre, crítica de cine del periódico *Hoy*, órgano oficial del Partido Socialista Popular (PSP), advierte que «así mismo empezó la contrarrevolución en Hungría, por los intelectuales». Todos sabíamos que se estaba refiriendo al grupo Petoffi, que más tarde inspiraría el levantamiento de Nagy, y todos sabíamos lo que en aquel momento significaba ser acusado de contrarrevolucionario. En medio de la discusión se oyeron los gritos de Néstor Almendros que, con inusitada valentía, se había apoderado del micrófono, acusaba a los censores de

estalinistas y les recordó que lo mismo le habían hecho a Eisenstein en la Unión Soviética, cuando le prohibieron *Iván el Terrible*.

Tampoco éramos inocentes. Habíamos leído a Milosz y a Köestler y conocíamos las atrocidades del socialismo real. Por eso decidimos terminar la reunión y plantear estos problemas en el Congreso de Escritores y Artistas próximo a celebrarse; pero, al día siguiente, el periódico *Hoy* publica el decreto oficial de la prohibición de la película y dice que nosotros habíamos aprobado por unanimidad la censura de *P.M.* Ante esta grosera manipulación, Guillermo, desde las oficinas de *Lunes*, organiza una reunión que culmina con una carta de protesta a Nicolás Guillén, quien presidía la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). El descontento llegó a estar tan generalizado que dio lugar a que el propio Fidel Castro suspendiera el Congreso de Intelectuales y Artistas y nos convocara a una reunión en la Biblioteca Nacional. Para él, esta discusión (y sospecho que es lo que secretamente quería) había trascendido los límites de la cultura y se había convertido en un problema de Estado. Durante tres viernes consecutivos nos reunimos con Castro, el presidente Dorticós, Armando Hart (ministro de Educación) y Carlos Rafael Rodríguez (del PSP). En realidad, el resultado no fue más que una ratificación beatificada de lo que había hecho el ICAIC, y una manera de respaldar lo que había pasado en Casa de las Américas.

Es en esas reuniones que la política cultural del régimen castrista se define y articula, en un ambiente de franca intimidación. Allí hubo planteamientos de una gran valentía, como el del teatrista Virgilio Piñera, quien, dirigiéndose a Castro de una manera tajante, pero delicada, se atrevió a exponer un sentimiento que estaba en el ánimo de todos: Comandante, yo tengo miedo, por eso quiero saber si en Cuba hay libertad o no; planteamiento que después pagó muy caro.

Finalmente, Fidel Castro en su interminable, pero famoso discurso «Palabras a los intelectuales» dijo: «aquí todos han sido muy eruditos y yo he tenido mucha paciencia». Con la misma, no sólo ratificó la prohibición de *P.M.*, sino que sacralizó la censura y la autocensura con una frase: «dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución, ningún derecho». Pronto se nos hizo evidente que *P.M.* no era más que una excusa para luego tomar medidas más drásticas, como liquidar a *Lunes*, a Carlos Franqui y al propio periódico *Revolución*. Ya muchos de los revolucionarios que habían luchado con Castro para derrocar a Batista, estaban fusilados, en la cárcel o en el exilio. Ya funcionaba con eficacia el aparato del terror. El sueño había terminado. La prohibición de *P.M.* determinaría, en última instancia, el exilio de Guillermo y de tantos otros intelectuales.

Recuerdo que esa última reunión terminó después de medianoche. Eran casi las dos de la mañana cuando salimos de la Biblioteca Nacional. A esa hora un grupo de *Lunes* nos fuimos hasta la redacción del suplemento que funcionaba en un amplio salón del periódico. Movidio por un arranque súbito, Guillermo comenzó a quitar fotos, carteles y recortes que decoraban el tramo de pared contiguo a su escritorio. «Esto ya se acabó», nos dijo convencido. Para Guillermo Cabrera Infante terminaba la aventura de la Revolución y empezaba —acaso sin que él lo sospechara— la de su obra literaria.