



# ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

*La construcción de la memoria a través  
de la imagen*

## Cuestión de formas: Notas a la relación documental cubana entre archivo y disidencias

A MATTER OF FORMS: NOTES ON THE CUBAN DOCUMENTARY  
RELATIONSHIP BETWEEN ARCHIVES AND DISSIDENCES

**Silvana Florencia Santucci**

Universidad Nacional del Litoral & Universidad Nacional de Rosario

[silvanasantucci@conicet.gov.ar](mailto:silvanasantucci@conicet.gov.ar)

 0000-0002-7704-164X

### Resumen

El artículo explora la relación entre "archivo" y "disidencia" en dos cortometrajes cubanos: *P.M* (1961) de Orlando Jiménez Leal y Alberto «Sabá» Cabrera Infante y *Gente en la playa* (1960) Néstor Almendros. Ambos interrogan la forma en que se estetiza lo documentable y disputan el régimen representativo de la Revolución. Por otro lado, se explora cómo estos cortos refuerzan la tesis de la desestabilización de los archivos ante las narrativas oficiales.

### Palabras Clave

Archivos, disidencia, cortos documentales, Revolución cubana, Orlando Jiménez Leal, Néstor Almendros.

\* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Trans.Arch), financiado por la Unión Europea, programa Horizon 2020, MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie, referencia 872299).

## Abstract

The article explores the relationship between “archive” and “dissidence” in two Cuban short films: *P.M* (1961) by Orlando Jiménez Leal and Alberto “Sabá” Cabrera Infante and *Gente en la playa* (1960) by Néstor Almendros. Both question the way in which the documentable is aestheticized and dispute the representative regime of the Revolution. On the other hand, we explore how these shorts reinforce the thesis of the destabilization of the archives in the face of official narratives.

## Keywords

Archives, unarchiving, dissidence documentary shorts, Cuban Revolution, Orlando Jiménez Leal, Néstor Almendros.

## Sumario / Summary

1. Introducción: Cuestión de archivo / *Introduction: A matter of archiving*
2. La Revolución cubana y sus documentales / *The Cuban Revolution and documentaries*
3. *P.M* y *Gente en la playa*: testimonios, polémicas, discusiones. / *P.M and Gente en la playa. Testimonies, controversies, discussions*
4. Conclusiones / *Conclusions*
5. Bibliografía / *Bibliography*

## 1. Introducción: Cuestión de archivo

El fin del siglo XX elaboró alrededor de las teorías del archivo (Link & Cherri, 2023; Tello 2018; Antelo, 2015; Goldchluck, 2016; 2019, 2022; Gerbaudo, 2016, 2008) un campo conceptual que reposicionó en las Humanidades una discusión por el poder, una lectura de los modos de abordaje temporales y una reinterpretación de la modernidad digital como canal y expresión de los nuevos derroteros formales de la conservación cultural. Así, heredero de los aportes de Sigmund Freud (1930), Walter Benjamin (1921) y Michel Foucault (1970) lo que llamamos archivo supuso inicialmente para Derrida (2013) la presencia literal de un “rastro” pero no de cualquiera, sino de uno que pueda ser controlado, organizado y dispuesto políticamente “bajo control”, es decir, *institucionalizado*. En términos derrideanos no existe archivo sin el ejercicio de un poder de capitalización a partir del cual esos rasgos estatutarios puedan reunirse, es decir, no existe posibilidad de archivo sin poder político y económico que lo contenga, de allí que la pregunta por el lugar de los registros desestabilizadores y disidentes aparezca integrada al “mal de archivo” (Derrida, 1995) desde su surgimiento.

Como apuntara Simon Reynolds (2011) en su análisis del tratamiento de la cultura pop en los primeros años del siglo XXI, el frenesí por la documentación superó las instituciones y el trabajo de los historiadores profesionales, alcanzando en la actualidad una presencia amateur en los archivos de internet “como si la gente estuviese colgando material con loca premura, antes de que un apagón masivo inutilice todos nuestros cerebros simultáneamente” (2011, p.61). Así, el primer momento de expansión masiva de internet hizo que la proliferación de archivos degenera en un *anarchivo*: “un desorden apenas navegable de rezagos de data y basura de memoria” (61). Pero sabemos, sin embargo, que para mantener la integridad de un archivo sus materiales documentales deben ser clasificados a la vez que rechazados y algunos, arrastrados al olvido; de manera que descartar temporalmente, reprimir o inutilizar forma parte de los procesos esperables de la institucionalización de todo archivo.

Ya en los tempranos 2000, Reynolds insistía en que para archivar en una política de *anarchivo* la clasificación debía “tener algunos tachos de basura” o de lo contrario la Historia pasaría a ser “un tacho de basura gigantesco y desparrramado” (2011, p.61). En relación con esta perspectiva, Maximiliano Tello (2018), pero también y Link & Cherri (2023) y antes Graciela Goldchluck (2016, 2022) profundizan el análisis político e insisten en la perspectiva de la desarchivación como práctica pública para la constitución de nuevos archivos, especialmente, aquellos particularmente sensibles a presentar una desaceleración temporal y un desacople con los procesos modernizadores de la pura acumulación patrimonial. Estos archivos disputan la construcción social de sentido y trazan

negociaciones con la memoria acallada y tienden, también, puentes indeterminados con la memoria futura. Un gran ejemplo de *desarchivación* es el caso argentino de las Madres de Plaza Mayo quienes “si querían avanzar en la búsqueda de sus hijos, de sus nietos, de justicia, tenían que contar su propia historia y para ello hacer archivo, guardar objetos de circulación pública pero efímera (...) al tiempo que convertían el primer pañal de sus hijos en una señal para reconocerse entre ellas” (Goldchluck, 2022, p.44). La pulsión *anarchivística* en los procesos de desarchivación busca, entonces, un desocultamiento histórico que ostenta una legitimidad, el establecimiento de un archivo a contrapelo de los registros hegemonizados, incluso, cuando estos fueran oficializados desde los poderes que distribuyen legalidad al propio archivo.

De esta manera, las tecnologías políticas de archivación se dirimen entre funciones particulares y heterogéneas desempeñadas por agentes diversos que, en general, participan también de formas de gobierno específicas integradas al cuerpo social. Por lo tanto, pertenecen y responden a momentos identificables de las fuerzas histórico-políticas de una sociedad determinada y establecen relaciones materiales, simbólicas y sensibles para la subjetividad de los cuerpos individuales y sociales. A efectos de ello es que la disposición de un ordenamiento documental no pueda nunca ser neutral, así como tampoco pueda presentar una organicidad involuntaria; sino que, por el contrario, todo archivo expresa un ordenamiento artificial cuyas formaciones participan socialmente y cohesionan un orden mediante dispositivos de sentido que, en la digitalidad actual, abren nuevas e inéditas circunstancias. De allí que se afirme que el archivo “negocia los sentidos y la memoria común” en un orden clasificatorio que “supera la organicidad de lo humano”. (Link, 2023, p.5).

Por otra parte, desde una mirada textualista al archivo -como la propuesta originalmente por Derrida (1997)- la huella archivística en la escritura no sólo no responde a una neutralidad, sino que tampoco responde a una organicidad natural. Los textos pueden ser, en todo caso, “naturalizables”, es decir, independientemente de las autorizaciones que pesen sobre ellos, sólo pueden ser “estabilizables”. Así, sostiene Derrida: “la inestabilidad habita, irreductible, forma parte del texto y no sería legible si fuera naturalmente estable (2013, p.226).<sup>1</sup>

De esta manera, en las tecnologías políticas del archivo se *desarchiva* para no dejar que el archivo oficial hegemonice e institucionalice procedimientos que puedan conducir al exterminio o al olvido de memorias, pero también de identidades, ideas, artes o transmisiones de comunidades de prácticas minoritarias,

1. Escribe Derrida: “Hay estabilización, naturalización, eso quiere decir que no hay estabilidad natural. Un texto, cualquiera sea puede haber estado autorizado, confirmado de la forma más indiscutible y es todavía desestabilizable. La inestabilidad habita, irreductible, forma parte del texto y no sería legible si fuera naturalmente estable” (Derrida, 2013:226)

sean estas estéticas, lingüísticas, sexuales o políticas. Siguiendo a Link (2023) desde el *anarchivo* se desarchiva para archivar lo nuevo. En este trabajo, entonces, nos proponemos explorar diversos aspectos que estructuran la relación entre “disidencia estética” y “política” a propósito en dos documentales cubanos producidos en los primeros dos años de vida de la Revolución: *P.M*(1961) de Orlando Jiménez Leal y Alberto «Sabá» Cabrera Infante y *Gente de playa* (1960) Néstor Almendros. Ambos, de 14 y 12 minutos respectivamente, tensaron las relaciones hegemónicas de representación y tuvieron que vérselas con la censura, aunque actualmente están disponibles en internet y con acceso abierto. De esta manera, la reflexión que proponemos quiere circular en una doble vía; por un lado, instalando una pregunta por “la forma” en que se estetiza lo documentable –y cómo ambos registros fílmicos disputaron el régimen representativo de la Revolución– y por el otro, nos preguntamos cómo ambos documentales refuerzan, desde el instante mismo de su aparición, la tesis de la desestabilización natural de los archivos y el componente resistencial que estas diversas formas de la cultura revisten ante las narrativas oficiales.

## 2. La Revolución cubana y sus documentales

A partir de la creación del *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) en marzo de 1959, la Revolución trazó un interés estratégico por el cine documental. Tal como apuntan Ignacio Del Valle Dávila & Mariana Villaça (2019) la fundación del instituto fue, incluso, previa a la promulgación de la Ley central de la Reforma Agraria del 17 de mayo, gesto que pone de manifiesto la importancia capital que adquirió el cine para el entramado cultural y estratégico de la Revolución, “como si no existiese hombre nuevo y revolución cultural sin cine” (2019, p.12). Como indica Juan Antonio García Borrero (2015) la Ley n°169 del 2 de marzo de 1959 creó al ICAIC bajo la dirección de Alfredo Guevara y sancionaba programáticamente que: “El cine es un arte” (...) y “como todo arte noblemente concebido – debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad” (1959).<sup>2</sup>

Evidentemente, los ideales de máxima a que el proyecto aspiraba se enfrentaban en lo concreto con las profundas dificultades de una empresa que, por un lado, no tenía una industria audiovisual desarrollada, pero por el otro tampoco tenía una conciencia contemporánea tan precisa que permitiese concentrar en una utopía universal esos “grandes conflictos del hombre y la humanidad”. Previo

2. “Ley N° 169 de Creación del ICAIC” en Gaceta Oficial, La Habana, 2 de marzo de 1959

a la Revolución, el cine en cubano estaba influenciado por la industria cinematográfica Hollywoodense y dominado por las lógicas representativas de esa producción comercial. En ese marco, la falta de infraestructura y apoyo institucional para el perfeccionamiento de una cinematografía nacional volvían al documental un género poco desarrollado.<sup>3</sup>

Por supuesto que la historia del documental cubano no comienza con la Revolución, sino que sus inicios se remontan a la incipiente industria fílmica de principios del siglo XX.<sup>4</sup> Sin embargo, el ICAIC constituyó un vehículo educativo de importancia capital para la construcción y el sostenimiento de los imaginarios de la revolución naciente y abrió una nueva página de creación, promoción y difusión trascendental para la historia oficial de todo el documental cinematográfico latinoamericano que vino después. La televisión, no obstante, era para ese momento la industria audiovisual con mayor proyección en la isla. Si bien a partir de 1955 Cuba contaba ya con 9 estaciones de TV propias, estaba todavía lejos de ser un fenómeno de acceso masivo; a diferencia de la radio y la prensa gráfica que contaban con mayor desarrollo y márgenes de público más amplios en condiciones de consumo.

Siguiendo a Javier García Liendo (2017), podemos convenir que, durante buena parte del siglo XX, el término “cultura de masas” fue el que condensó experiencia social “de la aceleración del impacto del capital y la tecnología en las dinámicas de producción, circulación y consumo cultural” (2016, p.11). Para 1950 en Cuba, el impacto del cine y la TV eran minoritarios frente a la radio y la imprenta, pero todos ellos apuntaban a la creación de nuevas audiencias y públicos generales que día a día pudieran sintonizar y explorar nuevos imaginarios, a partir de la provisión de nuevas representaciones. Si hemos dejado de utilizar la noción de

3. Al respecto, escribe Néstor Almendros que en La Habana hasta 1948 “no había ningún cine club ni tampoco revistas especializadas de cine, fuera de las publicaciones norteamericanas que se dirigían a los fans. A cambio, y paradójicamente, Cuba era en aquel momento un lugar privilegiado para ver cine. En primer lugar, no se conocía el doblaje como en España: todas las películas se exhibían en versión original con subtítulos. En segundo lugar, como había mercado abierto, sin apenas controles estatales, las distribuidoras compraban toda clase de películas. Allí podía ver todas las producciones americanas, hasta las de serie B, que no llegaban a otros países fácilmente. También podía ver todo el cine mexicano y mucho cine español, argentino, francés e italiano. Se importaban alrededor de seiscientos o más películas al año, incluyendo títulos de la URSS, Alemania, Suecia, etc. En aquella época, antes de la dictadura de Batista, la censura, en comparación con España y aun de Estados Unidos, era muy tolerante. Piénsese que fue La Habana y no Copenhague la primera ciudad del mundo en que se exhibió legalmente cine pornográfico. (Almendros, 1983:35).

4. Según informa Mario Naito López “El parque de Palatino” (1906) de Enrique Díaz Quesada es la muestra fílmica más antigua que se conserva en Cuba. Sin embargo, el 7 de febrero de 1897 el francés Gabriel Veyre rodó un ejercicio del cuerpo de bomberos del Comercio de La Habana que se conoció con el título de “Simulacro de incendio”. Dicho film no se conserva, pero se conoce que tuvo un minuto de duración y fue grabado a pedido de la actriz española María Tubau con motivo, quizás, de la presentación de una obra de teatro. Cfr.: *Biblioteca Digital del Centro de Informaciones e Investigaciones del Nuevo Cine Latinoamericano*. [Consulta 1/10/2024].Página web: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=5846>

“cultura de masas”, apunta García Liendo, es porque quizá hayamos naturalizado o generalizado la condición capitalista de la cultura reemplazándola por una reflexión que toma formas y nociones que se enfocan en registros más globalizados. Para García Liendo la “cultura de masas” alude a una cultura “*en between*”, marcada, en efecto, por presentarse bajo una condición de tránsito: “la irrupción de nuevas formas culturales” junto a “la destrucción acelerada de las anteriores”, formas “que parecían haber estado allí por mucho tiempo” (2017, p.11).

De manera que el ICAIC inauguró institucionalmente parte de ese proceso de transformación cultural que apuntaba a la construcción de públicos y a la expansión de imaginarios, pero también acompañó el cambio social y político que vivió toda la isla a partir del 1º Enero de 1959.

En el orden de los testimonios gráficos, por ejemplo, Virgilio Piñera –escritor y destacado fundador de las revistas literarias más importantes del período previo y pos revolucionario– publicó en mayo de 1959, en el último número de la *Revista Ciclón*<sup>5</sup> un interesante relato en primera persona sobre los festejos de la gente de a pie ante el triunfo de la Revolución, titulado: “La inundación”. Escribe Piñera:

Digan lo que digan, el habanero no combatiente descorchó y brindó por el nuevo año. No por ello habrá que anatematizarlo. El hecho de tomar una copa en circunstancia tan dramática contribuía a hacer más patente el drama que estábamos viviendo. Grité fuerte al hacer mi brindis: ¡Viva la Revolución! No lo hacía tanto por espíritu de bravata como porque en tal grito iban implícitos confianza y esperanza. Entre los que luchaban con exposición de su vida por la libertad de Cuba y los que anhelábamos dicha libertad había la íntima conexión de este grito ¡Viva la Revolución!, que horas más tarde se anunciaría triunfante.<sup>6</sup>

El relato ilustra el clima de esperanza con el que la ciudadanía se disponía a dar fin a los años de dictadura de Batista, augurando un nuevo comienzo, un orden social cultural y económico que viniese a poner en valor la fuerza de las vidas campesinas y a posicionar en las urbes a nuevos agentes que pudieran responder a las demandas cristalizadas por años de lucha en los sectores restringidos y excluidos. Así, por ejemplo, la nacionalización de las empresas, las pequeñas industrias, los servicios y los comercios que se realizaron en forma

5. Surgida a mitad de camino del proceso histórico fundante de la politicidad cubana del siglo pasado –es decir, entre el fin del régimen dictatorial de Batista y el inicio de la Revolución (1959)– *Ciclón* integra la última generación de revistas cubanas con proyección internacional que, sin financiación estatal, se propuso establecer una renovación artística, se opuso al régimen político vigente, discutió los personalismos y traccionó sus páginas hacia una praxis político-cultural “abierto” y una estética que propugnaba por ser “libre”. Sin dudas, *Ciclón* emerge explícitamente como una consecuencia del cisma de la Revista *Orígenes* (1944-1956). Severo Sarduy alude a ella como la revista como “la más importante”, la más “osada” y “subversiva”. (Santucci, 2020: 68)

6. Piñera, Virgilio (1959). “La inundación”. *Revista Ciclón*, N° Mayo. En Archivo virtual *La Habana Elegante* [http://www.habanaelegante.com/Archivo\\_Revolucion/Revolucion\\_Pinera.html](http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Pinera.html)

paulatina habilitaron nuevos modos de vida, con la consiguiente transformación de las geografías sociales, posibilitando una desaceleración del racismo en el acceso a algunos de los puestos de trabajo y espacios de circulación.<sup>7</sup>

Sin embargo, como en todo proceso de hegemonización, ciertas formas sociales de ese “en between” estaban en vías de desaparecer. De manera que al ICAIC podemos figurarlo no solo como un centro de producción cinematográfica, sino como un dispositivo para la preservación y la difusión ampliada de la identidad cultural cubana. Una institución que privilegió la elaboración de un cine de corte político, social y educativo que se pretendía moderno pero que montó en su estructura un combate contra formas “reaccionarias”; una institución que rápidamente se convirtió en una de las más importantes de América Latina.<sup>8</sup> Asimismo, en sus consideraciones preliminares, la ley de creación del ICAIC establecía que la historia cubana sería uno de los principales temas del cine revolucionario, aspecto que consolidó al documental como una de las principales formas de expresión. Así, bajo la perspectiva de un realismo social, comenzaron a producirse una serie de documentales como “Cerro Pelado” (1961) de Joaquín Gallegos y “Las manos de Cuba” (1962) de Tomás Gutiérrez Alea que buscaban reflejar la nueva configuración del país tras el triunfo de la Revolución. Temas como la resistencia contra la dictadura de Batista, la reorganización social y económica y la lucha de clases comenzaban a ser parte de los temas retratados desde una estética “directa”, muchas veces cercana al cine de no ficción caracterizado por la utilización de imágenes de archivo, entrevistas y un enfoque en la cotidianidad de los sujetos. Sin embargo, ante los nuevos modos de representación revolucionaria las discusiones en el territorio del arte atravesaron un proceso de organización que pasó de la pura posibilidad, del “todo por hacerse” (aspiración emancipatoria en el marco del proyecto revolucionario de refundar una nueva nación) a un encorsetamiento épico y a veces estereotipado de los gestos y las singularidades que debían adecuarse a modalidades admisibles dentro de las patrióticas expectativas revolucionarias, fueran los retratados trabajadores, campesinos o intelectuales. La imagen documental se puso, entonces, al servicio de la dimensión y la conciencia de un nuevo cuerpo social que debía comenzar a retratarse en todos los planos, aunque el trabajo con materiales directos tenía ya diversos

7. El primer discurso público de Fidel Castro sobre la discriminación racial sistémica data del 22 de marzo de 1959 donde afirma que “una de las batallas más justas que hay que librar (...) que yo podría llamar la cuarta batalla: la batalla para acabar con la discriminación racial en los centros de trabajo. (...) De todas las formas de discriminación racial la peor es la que limita el acceso del cubano de color a los puestos de trabajo”. Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el palacio presidencial, el 22 de marzo de 1959. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f220359e.html>

8. Para un análisis en profundidad y detalles del catálogo del ICAIC, Cfr: Salazar Navarro, Salvador (2017) “Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina” Buenos Aires Lugar CLACSO Editorial/Editor 2017 Fecha Cuadernos CLACSO-CONACYT n° 9.

antecedentes internacionales en la nueva ola francesa o en el *free cinema* que muchos de los realizadores cubanos conocían.

Por otra parte, en el campo de las letras y las artes plásticas las discusiones entre abstracción, objetivismo y modalidades realistas de la representación se fueron cristalizando desde un primer momento, problematizando los límites de la ficción con los de la imaginación folklórica.<sup>9</sup> Sin embargo, en el caso del cine, la discusión por los marcos de lo representado escaló políticamente con mayor velocidad, probablemente, por el tipo de relación material que el documentalismo establece con los archivos y porque las estrategias estéticas de la visualidad impactan en la dirección de narrativas con mayor grado de instantaneidad.

En este marco, entonces, nos proponemos explorar “PM” y “Gente en la Playa” dos cortometrajes documentales cubanos de la década del ‘60, cuestionados por su modo de retratar distintos momentos de la comunidad habanera, en ese primer momento de vida de y en la Revolución. Para ello, nos serviremos, en buena medida, de los testimonios de los realizadores y protagonistas.

Asimismo, más allá de las disputas políticas y los parámetros de censura -no menores- a que ambos dieron lugar, estos documentales nos interesan por la dimensión de la belleza visual que proponen; así como también, por el tratamiento cautivador con el que parece invocarse el sonido. Sin ninguna épica, el blanco y negro de la materialidad filmica vibra en toda su dimensión cotidiana y exacerbaba para el espectador la condición de una experiencia cinematográfica donde el mar caribe, como presencia gozosa e inacabada, fulgura feliz durante el día, pero también resplandece como una masa que murmura aciaga durante la noche. Finalmente, entendemos que, ante un nuevo régimen de capitalización simbólica, ambos documentales capturan formas sociales y subjetivas de la cultura en instantes próximos a su desaparición.

### 3. *P.M y Gente en la playa: discusiones, testimonios y polémicas*

La voluntad de pensar a estos dos documentales conjuntamente responde a una prerrogativa propuesta por Juan Antonio García Borrero (2015), quien los pone en relación a partir de una entrevista que Orlando Jiménez Leal concede a Manuel Zayas (2008). En esa conversación, el director de P.M testimonia lo siguiente:

---

9. Sin ánimos de ser recursivos, en otras oportunidades hemos trabajado algunas de estas consideraciones a propósito del trabajo de Severo Sarduy en la prensa cubana de 1959. Tales disquisiciones pueden verse en. Santucci, Silvana (2020). *Heredar Cuba. Una teoría literaria latinoamericana en Severo Sarduy*. Editorial Biblioteca, Rosario, Argentina.

En esa época, Néstor [Almendros] estaba rodando un corto que empezó antes de que nosotros hiciéramos PM y que se llamó Gente en la playa. Lo fue filmando a su aire, los fines de semana. Algún domingo fuimos a visitarlo mientras rodaba. Era una filmación sin preparación previa, filmaba cuando quería allí en la playa. La cámara la usaba como un sombrero que te quitas y te pones. De momento, la dejaba y se iba a dar un chapuzón. Sus imágenes eran muy poéticas, muy bellas. Sabá y yo, que habíamos hecho PM con mucha rapidez, un poco inspirados por Néstor, estábamos ansiosos por enseñársela. Cuando finalmente la vio editada, se entusiasmó por terminar la suya y me pidió que le ayudara en el montaje. Algunas pistas de sonido de Gente en la playa son sobrantes de las de PM. (Zayas, 2008)

De esta manera resulta difícil, hoy, pensar “P.M”, sin tener en cuenta a “Gente en la Playa”. Ambos cortometrajes vinculan silenciosamente una trama en la que se complementan, no sólo por la inspiración que Jiménez Leal confiesa haber encontrado en la técnica de cámara de Almendros, sino por la combinación entre las prácticas de montaje, el uso de la luz natural y las pistas de sonido. La musicalidad y el sonido ambiente es central en ambos films, los cuales buscaban reproducir “el crudo” de los espacios de sociabilidad popular de los años 60, con la rumba, los timbales, los tonos de conversación y el chachachá de fondo en los bares de playa. Uno refleja la sociabilidad de la noche y el otro, la el día y el acceso de nuevos sujetos a espacios que antes tenían prohibido, como en el caso de los afrocubanos, a los clubes privados de playa, en los que regía un código de acceso racial. Tal como indica Wilda Escarfuller (2016) la premisa en los ideales socialistas de la Revolución se centró en un orden que promulgaba la igualdad para todos “la Cuba anterior a Fidel había sido un país en el que las alianzas multirraciales coexistían con un racismo intencionado y arraigado y una desigualdad racial persistente” (2016, p.1).

De modo que en el film de Almendros parte de lo que se ilustra, también, es el acceso multirracial a las playas privadas y en “PM” vemos el movimiento cultural de los *nights-clubs* con las bandas de música, las danzas y la verdadera comunión de cubanos afros, blancos, mulatos y mestizos, así como heterosexuales y gays.

La realidad popular en “PM” y “Gente en la playa” hace ingresa al espectador a un mundo hoy difícilmente accesible como una verdad, la cámara que filma a ciudadanos comunes en sus circunstancias de vida, no nos aproximamos a ellos como a una representación o a una imitación controlada, por el contrario, en la filmación directa de cuerpos en sus quehaceres cotidianos (desde la venta cerveza, la charla con risa incluida, una danza que se aprieta por la cintura o una madre que lanza agua de mar a su bebé) podemos conectar con una huella gestual, emocional, viva, que esos cuerpos transmiten. No hay representación de una totalidad, hay registro de instantes que amalgaman plástica y medularmente.

Por otra parte, ambos documentales tuvieron una misma pretensión: fueron realizados de forma independiente. Esa condición, filmar al margen del control del ICAIC y de lo que empezaba a delinarse como una tradición cinematográfica oficial, condicionó a los realizadores y los empujó, finalmente, al exilio.

Resulta evidente que filmografía de Néstor Almendros y particularmente su trabajo con la luz merecerían un estudio y un análisis específico que excede los objetivos de este trabajo; más profundamente aún, si nos atenemos a cruzarlo con su biografía. Este cineasta español, cuya familia se exilió por tramos en La Habana luego de la guerra civil, se formó en Filosofía y Letras en Cuba, fue ganador de un premio Oscar como director de fotografía Hollywood (1978), trabajó en Europa con directores de la talla de Eric Rohmer, François Truffaut, Martin Scorsese y otros. Tal como describe Félix Rizo Morgan (2016) a propósito de "Gente en la playa" "[los] reflejos del sol en el mar caribeño se mezclan en la visión humana de forma tan extraordinaria que hace olvidar, por momentos, de que puedan existir otros colores en un film". En el corto del Almendros, definitivamente, el blanco y negro parecen abarcarlo todo.

Por otro lado, además de un desarrollo sobre su trabajo con la luz prologado por Trauffaut, Almendros escribió un libro sobre su experiencia como director de fotografía. Allí dedica algunas líneas a su trabajo en Cuba, reproducimos su testimonio sobre el corto en cuestión:

En 1961 la industria cinematográfica cubana fue al fin totalmente nacionalizada y quedó prácticamente bajo el dominio de un solo hombre. Alfredo Guevara Valdés (ninguna relación con el Che) controlaba personalmente la producción, la distribución, los cines, la importación de materias primas, los laboratorios e, incluso, la única revista cinematográfica. Al igual que Shumyatsky, el tristemente famoso ministro de cinematografía de Stalin, Guevara Valdés imponía su voluntad absoluta. Terminé por darme cuenta de que estaba trabajando no para el pueblo, como se pretendía, sino para un monopolio estatal, y que la autoridad de turno actúa como cualquier productor capitalista e impone sus caprichos de la misma manera y aún peor (...). En otras palabras, estábamos obligados a hacer películas de propaganda de manera permanente. El cine que hacíamos tenía para mí un interés muy limitado. Como mecanismo de compensación, empecé a rodar los fines de semana por mis propios medios, con colas sobrantes de película virgen, utilizando mi cámara Bolex, un cortometraje de carácter totalmente distinto. Lo titulé Gente en la playa y no tenía ninguna línea argumental; era más bien un estudio de comportamientos, rodado cámara en mano en 16 mm y a escondidas en la mayor parte de las ocasiones. Se parecía en el planteamiento a mi película de Nueva York, 58-59, pero con la diferencia de estar filmada casi siempre a pleno sol, en la playa popular y los cafetines que la circundaban. No había comentario hablado, sólo ruidos de ambiente reales y música típica cubana de juke-box. No utilicé luz de compensación para las sombras. Muy a

menudo las gentes se recortaban en silueta contra el mar deslumbrante. En los interiores de los bares me servía de la luz que llegaba reverberada de la playa. Si una persona estaba bailando, lo importante no era el rostro, que podía quedar en la sombra, sino el cuerpo a contraluz. Deliberadamente quise trabajar con elementos en bruto. Había que romper con un mito: si no se añadía luz artificial, la imagen no podía ser buena. Me di cuenta de que lo fundamental era que hubiese suficiente luz. Y la luz natural no sólo era suficiente, sino mucho más bella. Con un diafragma de 1.4 trabajaba a veces a plena apertura. Por ejemplo, la película comienza dentro de un autobús en marcha lleno de gente que va a la playa. Es un autobús popular cubano, repleto de hombres, mujeres, niños. No añadí ninguna luz. Las ventanas estaban sobreexpuestas, cosa que entonces no se hacía aún. A mí me gustaba que el exterior fuera “quemado”. No voy a decir que inventé eso, porque los fotógrafos, que siempre fueron adelantados con respecto al cine, ya lo hacían. En todas las revistas de fotografía de la época, ya aparecía este efecto de la ventana sobreexpuesta. Pero en aquel momento chocó, porque simultáneamente el ICAIC había hecho una película oficialista de largo metraje titulada *Cuba baila*, con una escena en un autobús, tan iluminada que había más luz dentro que fuera. Yo, que en aquella época era muy insolente, dije que querían imitar a Hollywood, y que estaban haciendo una iluminación falsa. A raíz de esto y de otras cosas, paradójicamente empezaron a decir que yo era un contrarrevolucionario.

(...) Cuando *Gente en la playa* estaba en pleno montaje, para mi sorpresa intervinieron las autoridades con el fin de impedirme terminarla. La sala de montaje fue cerrada y pusieron dos milicianos armados en la puerta. Pero, por suerte, la burocracia es ineficiente también en la opresión y muy a menudo se descuida. Meses después me volvieron a entregar las llaves para la misma sala, pues tenía que montar un documental oficialista para la televisión. Al entrar, vi con sorpresa que mi negativo estaba todavía allí, nadie lo había tocado. Así, discretamente, mientras terminaba el trabajo que me habían pedido, pude acabar el montaje de *Gente en la playa* y hasta sincronizar la banda sonora. Cambiándole el título por el de *Playa del pueblo*, conseguí disimularla, aprovechando la confusión burocrática, e incluso sacar copia en los laboratorios del ICAIC ante sus propias narices. Había transcurrido casi un año. La película fue prohibida a fin de cuentas porque no era política. porque se rodó al margen de la producción oficial. (Almendros, 1983, pp.43-47)

Aquí leemos cómo Almendros (1983) añade el factor del control oficial en la concreción de su película, sin entrar en detalles del montaje y de las pistas sonoras vinculadas a *PM*. Como dijimos, los procesos de archivación en el documental establecen relaciones materiales, simbólicas y sensibles para la subjetividad de los cuerpos individuales y sociales. Almendros en esas persecuciones va a advertir la poca confianza de la Revolución en sus propios artistas y en la necesidad imitativa de incorporar modelos y realizadores foráneos para las filmaciones, en

su mayoría siguiendo esquemas soviéticos, italianos o, incluso, americanos. “¿Por qué razón el gobierno revolucionario tenía tan poca confianza en su propia gente? ¿Por qué eran tan colonizados mentalmente? Al actuar así no nos permitían a nosotros demostrar nueva verdadera capacidad” (Almendros, 1983, p.47).

En este orden, la suerte que corrió el corto realizado por Orlando Jiménez Leal y Alberto “Sabá” Cabrera Infante -inspirado en la técnica de Almendros- se corresponde con uno de los casos más controvertidos de ese primer periodo del documental en la Revolución. Dicha resonancia, si bien no fue en desmedro de la ponderación filmica, estuvo dada por el recrudescimiento de la trama política e institucional acontecida con posterioridad a su primera exhibición.

Jiménez Leal (2005) repone una crónica de los acontecimientos que también merece ser destacada:

[A] mediados de 1960(...) año y medio después del irresistible ascenso de Castro al poder, entré a formar parte del *magazín Lunes*, el suplemento semanal que Guillermo Cabrera Infante dirigía para el periódico *Revolución*. Para esa fecha ya él había abandonado el recién creado Instituto Cubano del Arte e Industrial 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 filmico 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.(...) 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.(...) 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 para transmitir programas patrióticos y noticieros heroicos. En ese momento de alerta general empecé a colaborar en el noticiero del Canal 2 de televisión. Enseguida, hice un reportaje de cuatro minutos donde establecí 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 sencilla mente PM. 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 famoso Chori, etc. El sonido lo hicimos con una vieja grabadora que conectábamos en cada sitio que llegabámos. Usábamos luz sin ningún tipo de artificio.. (...) P.M. era un planteamiento de rebeldía. (...) En esa época, los realizadores del ICAIC hacían películas neorrealistas con técnicas de Hollywood, porque todavía no se había inventados 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<sup>10</sup>

Tal como relata Jiménez Leal "P.M" expone un retrato de la noche y la fiesta del pueblo habanero días previos a los que se esperaba como invasión en la Península de Zapata; efectuada, finalmente, en la semana del 15 de abril de abril de 1961 conocida como de "invasión de Bahía de cochinos" o Playa Girón o simplemente "batalla de girón". La misma fue una invasión contrarrevolucionaria frustrada que dejó el saldo de millares muertos y más de 1200 prisioneros. Ese evento fue el primer gran despliegue de la enorme fuerza y resistencia militar de la Revolución Cubana frente a los Estados Unidos; quienes, al mando de un ejército de paramilitares cubanos organizado por la CIA, se había trazado como objetivo derrocar al régimen de Castro con el fin de instar a la formación de nuevo gobierno que pudiese contar, luego, con el apoyo de la OEA. Sin embargo, pese a esa gran batalla ganada, los 14 minutos de PM – y también los 12 previos de "Gente en la Playa" terminaron por modificar las relaciones entre la élite creadora en la isla y los sectores de poder de un modo impactante; intervinieron en la historia intelectual cubana para siempre.

10. Jiménez Leal, Orlando (2005). "Guillermo pasado el meridiano" En Adiós a Guillermo Cabrera Infante. Revista Encuentro de la Cultura Cubana 37/38. Madrid, Verano Otoño de 2005, p.252-255.

Así, esta “peliculita”, como la llamaron algunos, no para minimizarla sino para enfatizar su brevedad y el poco impacto que debiera haber tenido, no fue un corto absolutamente independiente, sino uno originalmente preparado para ser exhibido en el programa televisivo de *Lunes de Revolución*, proceso que sucedió sin mayor trascendencia. Al respecto, un testimonio reciente de Fausto Canel (2022) –otro de los grandes cineastas del periodo– nos permite reconstruir el clima de época y comprender cómo aspectos formales pudieron haberse leído como “reaccionarios” o supuestamente contrarrevolucionarios. Indica Canel:

Telecolor era una empresa de revelado y edición de materiales en 16 mm, montada por el magnate de la televisión cubana, Gaspar Pumarejo. Dos años antes, en el verano de 1959, Néstor Almendros y yo habíamos revelado y editado en aquella casa nuestros documentales didácticos para el ICAIC. Pumarejo había procesado allí la programación filmada de su canal 12, una empresa que había convertido a Cuba en la segunda nación en el mundo en tener televisión en color. Pero ya para entonces, el empresario había abandonado el país después de que su canal, como todos los otros, fue nacionalizado sin indemnización por el gobierno revolucionario. La sombra del ICAIC comenzaba a planear sobre la empresa. Era ya de noche cuando entramos en la sala de proyección de Telecolor a presenciar el primer pase de la primera copia de aquella pequeña película de apenas 14 minutos. En seguida sospechamos —es más, supimos— que el estilo libre y lo independiente de la producción de PM (pasado meridiano), su filmación sin guion previo, provocarían una reacción no necesariamente favorable entre los dirigentes de un ICAIC celoso de mantener totalmente controlado, a través de los guiones obligatorios, el monopolio y contenido de la producción de películas y documentales. Pero por nuestras mentes no pasó ni por asomo la idea de que la peliculita pudiese provocar la más mínima conmoción política. Tierno y sincero, el pequeño filme mostraba al pueblo habanero divirtiéndose en los clubes y bares de la playa de Marianao y del puerto. Nada más –y nada menos–. Pero el “nada menos”, ni imaginárnoslo podíamos. (Canel, 2022, 19 diciembre).<sup>11</sup>

En efecto, la solicitud de un permiso de exhibición en cines terminó por causar un revuelo tan fenomenal que abrió paso al primer acto de censura del ICAIC y al comienzo de las regulaciones culturales. Los enormes debates, reuniones e intervenciones de artistas se pueden reconstruir también en los testimonios de los protagonistas. Sin embargo, la dimensión real de la discusión desencadenó el famoso discurso proferido por Fidel Castro Ruíz en la Biblioteca Nacional conocido como “Palabras a los intelectuales”, luego de las reuniones suscitadas por

11. Canel, Fausto (2022) “PM o el principio del fin” (Testimonio) Revista Rialta 19 de diciembre de 2022. <https://rialta.org/pm-el-principio-del-fin/>

la confiscación del film. A partir de allí se popularizó la consigna: «dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución, ningún derecho». <sup>12</sup>

Como arguye Jiménez Leal: “Pronto se nos hizo evidente que PM. 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 (...) El sueño había terminado” (2005, p.254)

Para la revolución P.M no presentaba rastros de la resistencia que se estaba organizando frente a la invasión norteamericana que se avecinaba, sino que ofrecía “una versión distorsionada del pueblo al representarlo como un lumpen proletario” Jiménez Leal, 2005, p.255) asimismo, se advertía que el corto presentaba “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 órdenes del imperialismo yanqui” (Canel, 2022).

Finalmente, tanto para García Borrero (2015) como para Canel (2022) la prohibición terminó por cristalizar una suerte de interna de poder (de capitalización) entre Alfredo Guevara -primer director del ICAIC- y Carlos Franqui- que por ese entonces era Ministro de Cultura. <sup>13</sup> De este modo se sella, entonces, el principio del fin de una vía documental cubana, tal como se había desarrollado hasta ese momento. Sin embargo la disputa por los poderes del archivo y por el establecimiento simbólico de una legitimidad narrativa sobre ellos va a persistir hasta nuestros días.

12. Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, como Conclusión de Las Reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961: “Debo confesar que en cierto sentido estas cuestiones nos agarraron a nosotros un poco desprevenidos. Nosotros no tuvimos nuestra “Conferencia de Yenán” con los artistas y escritores cubanos durante la Revolución. En realidad, esta es una revolución que se gestó y llegó al poder en un tiempo —puede decirse— récord. Al revés de otras revoluciones, no tenía todos los problemas resueltos. Y una de las características de la Revolución ha sido, por eso, la necesidad de enfrentarse a muchos problemas apresuradamente. Y nosotros somos como la Revolución, es decir, que nos hemos improvisado bastante. Por eso no puede decirse que esta Revolución haya tenido ni la etapa de gestación que han tenido otras revoluciones, ni los dirigentes de la Revolución la madurez intelectual que han tenido los dirigentes de otras revoluciones. Nosotros creemos que hemos contribuido en la medida de nuestras fuerzas a los acontecimientos actuales de nuestro país. Nosotros creemos que con el esfuerzo de todos estamos llevando adelante una verdadera revolución, y que esa revolución se desarrolla y parece llamada a convertirse en uno de los acontecimientos importantes de este siglo. Sin embargo, a pesar de esa realidad, nosotros, que hemos tenido una participación importante en esos acontecimientos, no nos creemos teóricos de las revoluciones ni intelectuales de las revoluciones”. En: [https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15436/1/boletin\\_se\\_dice\\_cubano\\_no.9.pdf](https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15436/1/boletin_se_dice_cubano_no.9.pdf)

13. Carlos Franqui es una figura importantísima del primer periodo de la Revolución. Amigo de Castro, murió en el exilio, en San Juan de Puerto Rico en 1992. Durante los combates de Sierra Maestra dirigió el periódico *Revolución* que se oficializó como prensa del estado a partir de 1959. Se sabe que pudo obtener su retiro a Italia sin romper oficialmente con el régimen cubano hasta 1968, año en que firmó una carta condenando la ocupación soviética de Checoslovaquia. Esa acción le valió el mote de traidor. Asimismo, dada su colaboración el régimen revolucionario generó, también, mucha resistencia de parte de algunas comunidades de exiliados.

## 4. Conclusiones

Quisimos explorar la apuesta estética de la representación visual en estos dos cortometrajes documentales que conquistan, incluso, prácticamente careciendo de narrativa. Esto y la ausencia de épica contrastan con los programas oficiales de la Revolución, especialmente, tras la resistencia a la invasión de Estados Unidos.

En ambos films vemos cómo el tiempo y los sujetos van siendo capturados -documentados- por una cámara externa que delinea una trama que no se agencia. Trama que atraviesa a los sujetos sin tomar protagonismo, del mismo modo en que aparecen las personas en las escenas. Entendemos, entonces, que tiempo, espacios y cuerpos son figurados como rastros, rasgos, huellas que componen un "ambiente". El mismo se integra medularmente como un presente "vivo", como una imagen en movimiento.

Por otra parte, no intentamos trazar una historización lineal del período de censura cinematográfica del ICAIC, sino que tratamos de recuperar un aire de época y pensar sobre todo cómo la forma y de la versatilidad filmica son, en definitiva, el lugar donde radica la "disidencia" de estas películas, el germen que se resiste a quedar capturado en una representación esquemática. Sin embargo, nada tienen de excepcional los hechos retratados, lo excepcional está en la técnica y en la mirada con la que estos movimientos se nos presentan y descubren. La brevedad en el tratamiento de las imágenes no busca abarcarlo todo, sino detenerse en instantes que desacompasan las prácticas cotidianas volviéndolas ritos. La música tonifica esa percepción. Así, los sonidos y los tambores amplifican una suerte de templo diario -parafraseando unos versos de Baudelaire- "de entre cuyos pilares hay palabras confusas que acertamos a oír".

Por lo tanto, si todavía compartimos que el arte se presenta siempre en y bajo sus propios enigmas, podemos ver que los cortos que revisamos no presentan un mensaje educativo, ni aleccionador, pero tampoco reaccionario o contrarrevolucionario. Por el contrario, parecen exponer una suerte de rastro onírico que ilustra procesos sociales que llegan a su fin, a momentos de cierre. "P.M", por ejemplo, ilustra un fin de fiesta. "Gente en la Playa", un fin de jornada de descaso.

La importancia de ambos documentales no sólo se debe a la independencia creativa e institucional que suscitaron, sino, con seguridad, a la experimentación técnica y, más aún, a la discusión estética que quisieron promover. La cámara en espacios abiertos, las capturas de luz natural y las pistas de sonido directas atrapan instantes de felicidad cultural próximos a abismarse y lo hacen con una magnitud que archiva, a la vez, una nueva forma de registro, de cine documental, que será eclipsado prontamente por los límites de la narrativa histórico-política que les sucederá.

En definitiva, no hay palabras que puedan anticipar la posterioridad de estos films sin narración para el anarchivo del siglo XXI. Lo que se vuelve evidente es

que presentan un balbuceo que trasciende a una música y sus imágenes se reconvierten en imaginación.

## 5. Bibliografía

- (1959). Ley Nº 169 de Creación del ICAIC, en *Gaceta Oficial*, La Habana, 2 de marzo de 1959.
- (1959). Ley Nº.589, Comisión de Estudio y Clasificación de Películas, en *Gaceta Oficial*, La Habana, 7 de octubre de 1959.
- A.A.V.V. Biblioteca Digital del Centro de Informaciones e Investigaciones del Nuevo Cine Latinoamericano. [Consulta 1/10/2024]. Página Web: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=5846>
- Almendros, Néstor (1983). *Días de una cámara*. Editorial Seix Barral
- Almendros, Néstor (1960). El montaje cinematográfico, *Casa de las Américas*, 3, 53-55.
- Antelo, Raúl (2015). *Archifilologías latinoamericanas*. Eduvim.
- Benjamin, Walter [1921] Para una crítica de la violencia. Trad. Héctor A. Murena Editorial Leviatán, 1995.
- Candiano, Leonardo (2017). La cultura durante la construcción del nuevo Estado en Cuba (1959-1961). Intelectualidad y política en los inicios de la Revolución. *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 7, 92-103.
- Canel, Fausto (2022). Testimonio: PM o el principio del fin, *Rialta*. Publicación de 19 de diciembre: <https://rialta.org/pm-el-principio-del-fin/Consulta> [8 de abril- 2024]
- Castro Ruiz Fidel (1959) Discurso pronunciado por el comandante y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el palacio presidencial, el 22 de marzo de 1959. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f220359e.html>
- Castro Ruiz, Fidel (1961). Discurso pronunciado por el comandante y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 Y 30 de Junio [https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15436/1/boletin\\_se\\_dice\\_cubano\\_no.9.pdf](https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15436/1/boletin_se_dice_cubano_no.9.pdf)
- Del Valle Dávila Ignacio & Villaça Mariana (2019). Revolución Cubana y documental – 60 años. *DOC On Line, Revista Digital de cine documentário*. Extra 0 (Revolución cubana y documental), 2-11.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Ed. Trotta.
- Derrida, Jacques (2013). Archivo y borrador. En G. Goldchluk y M. Pené (Comps.), *Palabras de Archivo*. Ediciones Universidad Nacional del Litoral, CRLA-Archivos. 205-233
- Escarfuller, Wilda (2016) The Deferred Racial Revolution in Cuba. En: *Latino Rebels. Revista Web* (10 de marzo). <https://www.latinorebels.com/2016/03/10/the-deferred-racial-revolution-in-cuba/> [Consultado el 9 de agosto de 2024].
- Espinosa, Carlos (2014). Entreviú a Orlando Jiménez Leal. El cine como Obsesión y diversión. En: *In-cubadora Web*. 21 de Febrero [Consulta 18 de Octubre de 2024]
- Foucault, Michael (1970). *La arqueología del saber*. S. XXI
- Freud, Sigmund (1930). *El malestar en la cultura*. Trad. de A. Brotons Muñoz, Akal, 2017.

- García Borrero, Juan Antonio (2015). Provocaciones en torno al cortometraje documental cubano en los años sesenta y setenta. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12, 1-14.
- García Borrero, Juan Antonio (2009). Todavía, Pasado Meridiano. En: Blog La pupila insomne. Entrada de 31 de marzo 2009. Consulta 4 septiembre 2024 <https://cinecubano-lapupilainsomne.wordpress.com/2009/03/31/todavia-%E2%80%9Cpasado-meridiano%E2%80%9D/>
- García Liendo, Javier (2017). *El intelectual y la cultura de masas. Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. Purdue University Press.
- Gerbaudo, Analía (2016) *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la postdictadura (1984-1986)*. Santa Fe: Ediciones UNL & Universidad Nacional De General Sarmiento.
- Gerbaudo, Analía (2008). Literatura, Biodegradabilidad y Políticas del Archivo. Por Una Teoría En (Des)Construcción *Revista Filosofía UIS*, 7 (1-2) 211-237.
- Goldchluck, Graciela (2019) Lecturas desde el archivo. Una teoría en (des)construcción. *Nimio* (6), 15. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.12225/pr.12225.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12225/pr.12225.pdf)
- Goldchluck, Graciela (2022). *El libro de la vieja: tiempos de archivo*. Ed. Vera Cartonera
- Muñoz, Gerardo (2011). La política de los gestos: la actualidad de P.M. *Revista CubaEncuentro* web: <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-politica-de-los-gestos-la-actualidad-de-pm-263679> [Consulta: 21 de septiembre de 2024].
- Jiménez Leal Orlando. (2005). Guillermo pasado el meridiano. En Adiós a Guillermo Cabrera Infante. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 37/38, 252-255.
- Jiménez-Leal Orlando; Zayas, Manuel (2012). El caso pM: cine, poder y censura. Editorial Colibrí.
- Link, Daniel (2023). La humanista digital. En: *Archivar, desarchivar, anachivar. Memoria y estrategia*. Ed. Tirant Humanidades.
- Link, Daniel & Cheri, Leo (editores) (2023) Introducción. En: *Archivar, desarchivar, anachivar. Memoria y estrategia*. Ed. Tirant Humanidades.
- Reynolds, Simon (2011). *Retromania. La adicción del pop a su propio pasado*. Ed. Caja Negra
- Tello, Andrés (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Ed. La Cebra.
- Piñera, Virgilio (1959). La inundación. *Revista Ciclón*, 15. En Archivo virtual *La Habana Elegante*. [http://www.habanaelegante.com/Archivo\\_Revolucion/Revolucion\\_Pinera.html](http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Pinera.html)
- Rizo Morgan, Félix (2016). Néstor Almandros: Cuando La Luz Se Hace Imagen. Reseña. *En Revista Conexos*. <https://conexos.org/2016/12/17/11649/>
- Santucci, Silvana (2020). *Heredar Cuba. Una teoría literaria latinoamericana en Severo Sarduy*. Editorial Biblioteca.
- Salazar Navarro, Salvador (2017). Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina. *Cuadernos CLACSO-CONACYT*, 9, Editorial CLACSO.
- Zayas, Manuel (2008). Entrevista a Orlando Jiménez Leal. *Revista Encuentro*. Web de la cultura cubana, 50. Consulta: 15 agosto de 2024. <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/50-otono-2008/entrevista-a-orlando-jimenez-leal-127024>