

Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta

Sandra del Valle*

A mi entender, el ICAIC estaba contenido en una ansiedad cultural constituyente al momento de llegar la Revolución que transformó a la sociedad cubana. Es decir que su creación tenía que ver con la misma transformación, estaba implícita en la estructuración profunda de otra manera de construir la nación cubana, reconociendo en el arte y en la creatividad artística uno de los pilares fundamentales de la Revolución, porque la imperiosa tarea de autorreconocimiento de la sociedad, que se da en profundidad por la vía del arte, formaba parte del proceso complejo revolucionario.
Jorge Sanjinés, “Aniversario”

Se trataba en fin de ser o no ser artistas; de entregarse o no a la más profunda y consecuente voluntad creadora, comprometiendo en ello la sustancia misma de la vida, su sentido y sus posibilidades; de elegir o no la condición de protagonistas, y de ser capaces o no, de ejercer (y aún de resistir) tamaño papel en la Revolución.

Alfredo Guevara,
“El cine cubano tiene 10 años”

El 2 de enero de 1959, en carta a Alfredo Guevara, futuro artífice del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, el cineasta italiano Cesare Zavattini pronosticaba: “estoy seguro de que Fidel Castro se valdrá del cine, tan reprimido por Batista, como el medio más idóneo para conocer y hacer conocer los problemas de Cuba”. (en Guevara, 2002:38)

Ciertamente, junto a la televisión, el cine fue expresión directa de la Revolución. En la revista *Cine Cubano*, el órgano de pensamiento del ICAIC se autoproclamaba:

si quisiéramos en unas cuantas horas ver nuestra Revolución¹ bastaría acudir a una sala cinematográfica y proyectar una amplia selección de documentales y números del *Noticiero ICAIC*. (s/a:119)

El proceso revolucionario fue, sobre todo, un suceso mediático: ante las cámaras se anunciaban y explicaban las nuevas leyes, las medidas significativas o se condenaban a los esbirros de la tiranía derrocada.

Cuando en otras artes el gobierno Revolucionario había planteado de modo irrevocable el gran problema de hallar la expresión estética de una renovada visión de la realidad; (Portuondo, 1980:122) el cine nacía bajo el signo de la Revolución. El ICAIC no había tenido que “afanarse por revolucionarlo todo, por cambiar y transformar nada por la sencilla razón que prácticamente no heredaba nada”. (García-Espinosa en Fowler, 2004:49) La imagen que daba no podía —y no quería— ser otra que la de la Revolución. Julio García-Espinosa, responsable de la Dirección Artística en la producción del ICAIC, ha afirmado:

los cineastas asumieron su obra individual como parte inalienable del destino del cine cubano. Tenían la posibilidad de ser ellos mismos quienes exploraran los caminos de la modernidad, y no funcionarios ajenos al medio cultural. No fue difícil para el ICAIC pasar de institución orgánica

* Licenciada en Periodismo, Universidad de La Habana (2007). Investigadora del ICIC Juan Marinello. Miembro de Grupo de Estudios en Políticas Culturales. Investiga cuestiones relacionadas con políticas culturales, así como género y audiovisual cubano. sandradelvalleoo@gmail.com.

¹ Énfasis de SV.

a movimiento artístico y, de esa manera, formar parte legítima de la cultura nacional. (2001:29)

Creado en forma de Ley el 24 de marzo de 1959, el Instituto comenzaba sus actividades desde la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, establecida desde el mismo mes de enero. Sin presupuesto, sin inmueble, y aún, sin cineastas, la dirección del ICAIC había logrado ubicarse en las oficinas del quinto piso del edificio Atlantic —su sede actual—, hasta que el proceso de nacionalizaciones le entregara íntegramente el recinto como patrimonio del organismo, junto al cine de mismo nombre.

No obstante, la actividad para la que fue pensado el ICAIC solo se pudo iniciar a través del trabajo —y sustento económico— con el Ejército Rebelde. La Industria del Cine nació unida, más bien, gracias al empeño de los antiguos guerrilleros. Los fundadores no ingresaban propiamente al ICAIC, sino, como fue el caso de uno de nuestros entrevistados, el cineasta Manuel Pérez, en el Ejército: “unos eran militares —Tomás Gutiérrez Alea, Julio García-Espinosa, Jorge Herrera, Manuel Octavio Gómez— otros eran civiles trabajando en las FAR [Fuerzas Armadas Revolucionarias]. Pero aquello no era más que una coyuntura importante para ir creando el cine cubano”.²

Como hijos de aquel momento estuvieron los documentales *Esta tierra nuestra* y *La vivienda*, pertenecientes, según su crédito final, a una serie titulada *La Revolución en marcha*. Egresados del Centro Experimental de Cinematografía de Roma y miembros activos de la Sección de Cine de la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*,³ Tomás Gutiérrez Alea (Titón) y Julio García-Espinosa se ganaban

el derecho de iniciar la cinematografía de la Revolución. Fue en junio de 1959 cuando el ICAIC comenzó su propia producción cinematográfica con el documental *Sexto Aniversario*, realizado por García-Espinosa,⁴ y Alfredo Guevara pudo ejercer totalmente el cargo que el propio Fidel le había asignado.

Alfredo Guevara había sido la persona propuesta por Fidel como presidente del futuro Instituto, ante la apoyada por el presidente Manuel Urrutia.⁵ Por su parte, Guevara, además de tener una historia político-ideológica ligada en un primer momento a la Juventud Socialista y al Partido Comunista —titulado entonces Partido Socialista Popular—, y luego a la lucha clandestina del Movimiento 26 de Julio, comandado por Fidel Castro, ostentaba el crédito particular de Fidel, con quien había colaborado durante la elaboración de las leyes revolucionarias en el reparto Tarará.⁶

Años después, cercana la desaparición del ICAIC como organismo autónomo, Alfredo evocaría en carta a Fidel:

el cine cubano, no olvidamos, surgió con tu ayuda, y junto a ti. Y sus dirigentes y primeros creadores te tuvimos entre nosotros casi diariamente. Esto dejó una profunda huella, y fue una lección de pensamiento, y por eso no solo informativa e inmediata sino formadora y a largo plazo. Esa cercanía está en todos nosotros y es parte sustantiva de la historia del cine cubano, y de su orientación. (2003:284)

Estos antecedentes marcaron el devenir del nuevo cine cubano, y del ICAIC como institución:⁷ actuarían como resina ideológica de la política cultural concebida y desarro-

² En entrevista inédita, La Habana, 29/XI/05.

³ Una vez en La Habana, tanto Titón primero, como Julio después, ingresaron en la Sociedad, donde crearon la Sección de Cine, de la cual Julio fue presidente.

⁴ Aunque no se mencione, además de los emblemáticos de Julio y de Titón, dentro de los documentales realizados en el año 1959 estuvo *Construcciones rurales* de Humberto Arenal (*Cine Cubano*, 1964:129).

⁵ Luego en la Ley se explicitaría que “el Presidente-Director del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos será nombrado por el ciudadano Primer Ministro de la Nación, y ratificado por el Consejo de Ministros”. En Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.) 1987 *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación).

⁶ En los primeros días de la Revolución, Guevara había sido una especie de asistente de Fidel con acceso ilimitado a su persona, según aparece en permisos firmados por este y por Camilo Cienfuegos.

⁷ Incluso, se habla del séptimo piso, donde se ubicaba la presidencia de Alfredo, como *la segunda comandancia*.

llada por Alfredo Guevara. En su texto sobre el “Cine cubano 1963”, donde Guevara sienta algunas posiciones de principio y de su política cultural, reconoce:

el surgimiento cinematográfico en nuestro país está así ligado estrechamente al proceso revolucionario, y representa un salto cultural cualitativo, de dimensión política y moral, pues liquida un pasado de oprobio, la utilización de los recursos de un arte en la justificación del crimen y la promoción del embrutecimiento social, e individual. (1998:117)

Las palabras del crítico y ensayista Juan Antonio García Borrero son concluyentes de lo que significó el nacimiento del ICAIC como parte del proceso revolucionario cubano desde 1959:

con el ICAIC, la Revolución encontró ese espacio cultural que, a pesar de carecer de una tradición industrial (a diferencia de México o Argentina) supo aglutinar a su alrededor a los más prestigiosos intelectuales de la época, y ya no del país, sino del continente y del pensamiento mundial más progresista. El cine cubano era el espejo por excelencia de la magnífica relación que por entonces mostraban las vanguardias política y artística en nuestro país, y puede decirse que sin la Revolución, hoy tal vez estuviéramos hablando de un cine cubano similar al que en su época consiguió México o Argentina, pero es muy poco probable que se hablara de un cine “nuevo, latinoamericano e independentista en el orden estético”. (2002:29)

Se funda el ICAIC, se funda un cine

El 9 de enero de 1955 se estrenaba, en la sede del Anfiteatro Enrique José Varona, de la Universidad de La Habana, *El Mégano*, un cor-

tometraje documental filmado en 16mm. Este filme sería fundador del documental de preocupación social y de la estética asumida en las primeras cintas del ICAIC: el neorrealismo. En la realización de *El Mégano* no solo concurren iniciadores y aprendices del nuevo cine cubano: José Massip, Jorge Haydú, Oscar Valdés y Jorge Herrera —miembros de la Sección de Cine de la Sociedad Nuestro Tiempo— sino que participaron artistas como el músico Juan Blanco y el pintor Servando Cabrera Moreno.⁸ Aquel experimento se convertiría en el ensayo imprevisto de la futura empresa cinematográfica en la Revolución.

La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, su Sección de Cine y la realización del documental *El Mégano* donarían no solo una praxis y una estética, sino una concepción para los fundadores del ICAIC, también fundadores de esta Sociedad. Julio García-Espinosa, el director del documental, quien había tenido la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea, ha señalado: “una de las cosas más maravillosas del proyecto *El Mégano* es que lo hicimos con una concepción integral de la cultura. Principio que después establecería Alfredo en la vida del ICAIC”. (en Fowler, 2004:44)

No solo la visita de Zavattini a la Sociedad un año después de aparecido el corto, junto a la concepción de proyectos cinematográficos,⁹ sino la admiración por el cine neorrealista de los años cincuenta, hicieron que los cineastas y Alfredo Guevara asumieran las palabras del guionista italiano para la fundación de un cine revolucionario:

ustedes están en la situación ideal, así como lo estuvimos nosotros, inmediatamente después de la caída del fascismo, para desvincular el cine de las rémoras industriales y hacerlo devenir el medio de expresión político y a la vez poético de la gran aventura democrática hacia la que se están encaminando. (en Guevara, 2002:38)

⁸ Juan Blanco compuso la música del cortometraje, mientras que Servando Cabrera Moreno creó su serie “Los carboneros”.

⁹ “Durante aquella visita surgió el proyecto de realizar un filme cubano, entonces titulado Cuba mía que solo se lograría realizar tras el triunfo de la Revolución y que llevaría el nombre de *Cuba baila*”. (Santos Moray, s/a)

Para el ICAIC, el “cine prerrevolucionario” no representaba el valor artístico del cine, sino su forma más pedestremente comercial. La propia denominación “prerrevolucionario” vs. “revolucionario” suponía al “revolucionario” como el paradigmático. Para el nacimiento impoluto se “cortaba la foto”¹⁰ de nuestra cinematografía anterior y se declaraba, como parte de los principios del ICAIC, que “en Cuba toda otra referencia cinematográfica pertenece a la prehistoria, y en ella a una edad de piedra moralmente muerta”. (Guevara, 1998:117) En ese texto explicitador de ciertas líneas de la política cultural de la institución, el mencionado “Cine cubano 1963”, Guevara concluía: “la diferencia es muy simple: los cineastas cubanos trabajamos en el socialismo”. (1998:117)

Lo cierto es que en las primitivas producciones de Enrique Díaz Quesada, Ramón Peón o Manuel Alonso puede encontrarse “un primer cifrado de la cubanía en el cine”. (del Río, 2000:30) Estas “hazañas de pioneros”, (Guevara, 1999:77) como constata el cineasta Humberto Solás, son “obras fallidas en su conjunto, pero con secuencias dignas de ser remiradas con espíritu apolíneo, más allá de las decepcionantes carreras o avatares morales o estéticos de sus autores”.¹¹ (1999:72)

El ICAIC hacía realidad el sueño de un cine nacional, pretendido por los novatos de la Sección de Cine de la Sociedad Nuestro Tiempo, con la convicción —como había señalado el consejero del Instituto, Tomás Gutiérrez Alea, al aludir a las conexiones entre cine y cultura— de que

el cine en nuestro país puede llegar a ser algo más que una simple industria del espectáculo. Puede y debe ser un reflejo de

nuestra cultura y nuestra personalidad en su más hondo significado. Puede y debe ser un factor de progreso, porque frente a todos los esfuerzos por impedirlo se alza y trasciende a todos los órdenes el espíritu revolucionario que vive en el pueblo. (1960:9)

El amparo neorrealista de los primeros filmes del ICAIC no parecía ser, como justificara Ambrosio Fornet, (2001:5) un camino de iniciación que, en medio de tanteos y urgencias expresivas, donara un estrecho vínculo con la realidad inmediata, una dramaturgia ajena a lo espectacular y formas de producción menos costosas. En los años setenta, una de las autocríticas del ICAIC insistía en llevar la producción a parámetros industriales.¹² No obstante, un documental como *P.M.* había demostrado que se podía hacer una película de interés sin un gran presupuesto, como el que había sido asignado al ICAIC —según comentara Antón Arrufat,¹³ escritor vinculado al ICAIC en los primeros meses de su fundación— y de una manera experimental. Los protagonistas del primer intento de cine extra-ICAIC habían urgido por un cine espontáneo, mientras el ICAIC apostaba por la estética neorrealista: era la continuidad con *El Mégano* y el tributo a Zavattini, figura a quien Alfredo elegía para preguntar:

¿cuáles son las ventajas y las desventajas de una legislación en materia cinematográfica como la que rige en su país? ¿Qué orientación puede darnos en cuanto se refiere a la construcción de unos estudios cinematográficos modernos y funcionales? ¿Qué técnicos son, a su juicio, los que mejor pueden resolver

¹⁰ De igual manera que ocurría “en las viejas fotos de familia, [...] sobre todo en las que un personaje femenino pretendía cercenar con ello el testimonio de una fracasada relación de amor o de amistad”. (Solás, 1999:72)

¹¹ Junto a la negación del comercialismo, se invalidaban empresas como la Cuba Sono Films, parte de la proyección cultural del Partido Comunista durante las década del treinta y del cuarenta, con la participación de figuras como Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marinello, José Antonio Portuondo o Mirta Aguirre.

¹² “En ese momento, habíamos hecho un alto en un tipo de producción por razones económicas. No se podrían continuar simultáneamente proyectos como *Los días del agua*, *Páginas del diario de José Martí* o *Una pelea cubana contra los demonios*”. (Manuel Pérez en Arango, 1997:12)

¹³ En debate entre un grupo de intelectuales con motivo de la exposición de arte de los sesenta en el Museo Nacional de Bellas Artes, 2004. Versión digital. Inédito.

este problema? ¿Cuáles son las revistas que pueden ofrecernos una información general sobre problemas del cine y que puedan resultar de alguna utilidad para nosotros? (2002:43)

A pesar de la negación de cierta herencia cinematográfica,

el nuevo cine cubano, siguiendo las huellas de un neorrealismo ya tardío y desfadedo, con *Historias de la Revolución* (1960), y *Cuba baila* (1960), no había dejado de ser un reflejo empobrecido de nuestro pasado más reciente. La ruptura se produce y, por lo tanto, el nuevo camino, con *Memorias del subdesarrollo* (1968), *La primera carga al machete* (1969), *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), e incluso *Lucía* (1968) que, si bien mantenía reflejos de [Luchino] Visconti, no era ya del Visconti ortodoxo de *Obsesión* o de *La tierra tiembla*. (García-Espinosa, 2001:31)

Pasaría casi una década para que los cineastas reconocieran que el cine de la Italia de posguerra, de los años cuarenta y principios de los cincuenta, no encontraba un contexto similar en la Cuba del triunfo revolucionario. En ulteriores reflexiones, Titón recordaría su primera película *Historias de la Revolución* como “un problema que tuve que resolver, no una película que pude disfrutar haciéndola” (en González, 2002:146) y Julio, luego de filmar *El joven rebelde* (1961), se distanciaría del neorrealismo hasta su película homenaje a Cesare Zavattini en 1994, “ ”.

La aprehensión de la realidad revolucionaria, en un momento en que cada vez más Cuba se resumía en Revolución cubana, aportó un cine plural que, sin embargo, tenía como índice común el rompimiento con un neorrealismo laico y tradicional. Fue el momento en que la obra del ICAIC constituyó un cuestionamiento que tomó el título de *nuevo*

cine, (González, 2002:129) cuando el cineasta revolucionario cumplió con su deber de hacer una revolución en el cine.¹⁴

No obstante, el neorrealismo había servido al carácter militante del cine, como forma de resistencia (García-Espinosa, 2001:30). En su declaración de las “Realidades y perspectivas de un nuevo cine”, Alfredo sentenciaba: “para él el compromiso es con la realidad, con la verdad, con el hombre. Es en esa medida en la que el neorrealismo interesa a nuestro cine”. (1960:6)

Una cuestión de principios

Aún sin las condiciones dispuestas para el arranque de una industria del cine, Alfredo Guevara, redactor de la Ley de creación del ICAIC, se aprestaba a declarar las bases que sostendrían a la nueva institución: más que decretar una ley —la carencia de reglamentos y regulaciones lo hacía evidente— el objetivo era fijar posiciones con relación a la cultura dentro de la Revolución.

Su primer *Por cuanto*, al destacar que “el cine es un arte”, según Guevara en “Cine cubano 1963”, “pretendía servir de catalizador, establecer una fundamental cuestión de principios, operar como advertencia, y armarnos para el combate”. (1998:115) De acuerdo a Manuel Pérez, detrás de este enunciado se revelaba el influjo de la procedencia e itinerario políticos del presidente del ICAIC. Cuando Guevara hace esta anunciación,

está aclarando, frente a quienes podían ver en el cine un instrumento al servicio más inmediatista y directo de la educación y de la propaganda, que el cine no tiene por qué negar su rol de instrumento y de concientización, pero que el cine es un arte. Porque este es un Alfredo que ha pasado entre los 20 y los 30 años por una experiencia de lo que es el socialismo en el mundo.¹⁵

¹⁴ “Insistíamos, entonces, en que el deber de un cineasta revolucionario era hacer la revolución en el cine”. (García-Espinosa, 2001:33)

¹⁵ En entrevista inédita, La Habana, 29/XI/05.

Sin dudas, la experiencia del socialismo en Europa del Este durante la estancia de Alfredo en Praga entre los años 1950 y 1952 —momento en que tiene lugar el caso Slansky¹⁶—; junto a la muerte de Stalin en 1953, el fusilamiento de Lavrenti Beria a los pocos meses, y el XX Congreso del Partido Comunista en la Unión Soviética —ya Alfredo de regreso a La Habana del golpe de estado de Fulgencio Batista—, fueron la base de futuras contradicciones suyas con la dirección del Partido Comunista, que marcan su salida del PSP para alistarse al Movimiento 26 de Julio.

No solo el compromiso con una Revolución que ya se había declarado socialista, sino sus convicciones marxistas-leninistas —que los sobresaltos en su militancia con el Partido no le hicieron abandonar—, le harían explicitar la concordancia —según se constata desde el artículo primero de la Ley no. 169— con los fines del proceso revolucionario que hacía posible el nacimiento del ICAIC y garantizaba el necesario clima de libertad creadora. Alfredo manifestaba en su intervención en un Consejo de Dirección del ICAIC, luego del enfrentamiento en la Biblioteca Nacional a *Lunes de Revolución* por su diversionismo ideológico:

vivimos en medio de una revolución, y los contenidos que debemos expresar son los contenidos de una revolución, creo que con mayor razón, que no es un acto negativo sino un acto positivo, plantear a los jóvenes creadores la necesidad de estudiar el marxismo, no ya como un acto político, sino como un acto artístico, como parte de su formación. (2003:93-94)

El carácter militante del nuevo cine sería probado con la divulgación de la obra y los hechos de la Revolución, como lo atestiguaron desde el primer momento las películas *Historias de la Revolución*, *Realengo 18 o Cuba 58*. En su Ley, el ICAIC proclamaba el

cine como “el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas”.¹⁷ El cine era ese “medio de gran impacto emocional en las masas. [...] arte de masas, con todo lo que esto representa políticamente. [...] un arma ideológica del más grueso calibre”. (Gutiérrez Alea, 1960:6)

Con estas concepciones, el ICAIC realizaba sus indeclinables deberes desde canales delimitados que separaban de la función del arte cinematográfico, especialmente de la producción de ficción, la pedagogía social o la propaganda. Al tiempo que constituían la escuela-práctica para los jóvenes cineastas, el Noticiero ICAIC Latinoamericano —semanal editorial revolucionario sobre varios temas nacionales e internacionales— cumplía la función política más directa junto a la *Enciclopedia Popular* y los documentales de divulgación —luego reunidos como científico-populares—, los cuales ponían el acento en el análisis didáctico de fenómenos específicos relacionados con la producción, la salud pública, la educación, etcétera.

Por eso, cuando en las reuniones en la Biblioteca Nacional se hizo referencia al carácter propagandístico de películas como *Historias de la Revolución* y *Cuba baila*, Alfredo replicaba casi soberbiamente:

parece ser que todo lo que tiene un contenido revolucionario es propaganda, y si todo lo que tiene un contenido revolucionario es propaganda orgullosos nos sentimos de ser propagandistas, pretendemos que nuestra propaganda, la propaganda que hacemos a través de los documentales y de las películas y de los noticieros, y de todas las formas a través de las cuales nos expresamos, sea una propaganda que tenga un valor artístico, una intención artística. (1998:190)

¹⁶ Rudolf Slansky, secretario general del partido comunista checoslovaco, era acusado de ser líder de una conspiración contra el Estado y ejecutado en 1952.

¹⁷ “Creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)”. En Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.): 1970 *Ob. cit.*, Tomo IV, p. 8.

Como lo afirmara Alfredo en el informe redactado para el Congreso Nacional de Cultura en 1962, tanto las posiciones ideológicas, como la concepción del trabajo cultural que inspiraban al ICAIC partían de un principio básico:

la cultura, sus manifestaciones, el arte cinematográfico precisamente, no pueden ser elaborados en un laboratorio y mucho menos puede planificarse las obras de creación o el surgimiento, desarrollo y maduración de los artistas que las hacen posible. (en *Cine Cubano*, s/a:46)

De ahí, que el ICAIC asumiera como tarea principal crear las condiciones materiales, la base industrial para el desarrollo del arte cinematográfico, y promover una atmósfera espiritual que permitiera y aún más, que facilitara, la expresión del talento creador:

esto explica la adhesión que hice —explicaría Guevara—, que forma parte de mi vida desde muy joven, a toda esa búsqueda que nuestra vanguardia literaria y artística protagonizó desde muy tempranos años. (1998:41)

Al cimiento en la tradición cultural se integraría el contacto directo entre los aprendices del ICAIC y cineastas extranjeros como Agnès Varda, Chris Marker, Joris Ivens, Theodor Christensen en el documental y Mijail Kalatozov, Armand Gatti, entre otros, en el largometraje, “experiencia [que] nos dejó un saldo positivo aun cuando esas películas no son representativas de lo que es nuestra cinematografía”. (Tomás Gutiérrez Alea en García Borrero, 2002:73) El método y el fin era:

junto a cada director o figura extranjera irán dos o más cubanos que aprenderán el oficio, descubrirán nuevas facetas y posibilidades del cine, desplegarán su talento y originalidad y se convertirán así, y solo de este modo, estudiando, entrenándose, junto a los genios verdaderos, en verdaderos directores, verdaderos cineastas. (Guevara, 2003:63)

El sueño iluminista

En su debate “Sobre el cine cubano”, Alfredo resumía el gran sueño *iluminista*¹⁸ del ICAIC: “ese artista abierto, y ese público complejo y activo, crítico y, en su cualidad, también creador, *es una aspiración revolucionaria, y por lo tanto el sueño y punto de mira de nuestra revolución en el cine*”. (en *Cine Cubano*, 1967:2)

Dentro de los pioneros de la institución, solo los

fundadores-promotores-pensadores del ICAIC, con Alfredo a la cabeza, tenían una formación universitaria, un pensamiento en mayor o menor medida elaborado, culturalmente hablando, políticamente hablando.¹⁹

Eran los coetáneos de la generación de Fidel, que en el momento del triunfo de la Revolución tiene entre 30 y 32 años.

Aquellos que eran “fundadores de fila”, como se autocalifica el cineasta Manuel Pérez, provenían principalmente de los cine-clubes, donde desarrollaban el cine como una afición; otros contaban con la práctica en la publicitaria Siboney²⁰ o en la empresa Televariedades S.A.,²¹ de Roberto Guastella y Ma-

¹⁸ Vale recordar que el Iluminismo, movimiento filosófico del siglo XVIII, tenía como uno de sus valores principales la idea de ilustrar a las grandes capas del pueblo, porque esta era la condición previa para una sociedad mejor. Para el Iluminismo, la superioridad del hombre residía en el saber.

¹⁹ Manuel Pérez, entrevista inédita, La Habana, 29/XI/05.

²⁰ Jesús de Armas y Eduardo Muñoz Bach trabajaban en el departamento de Organización de Arte Publicitario (OAP), donde existía el único laboratorio en Cuba para hacer dibujos animados. (Douglas, 1996:144)

²¹ En el *Noticiero Cinematográfico* y *Cine revista*, corto de 10 min que contenía breves documentales, notas deportivas, sociales, modas y una selección de chistes, colaboraron José Tabío, Jorge Herrera, Jorge Haydú, Iván Nápoles y Holbein López. (Douglas, 1996:137) Aunque Titón también trabajara en *Cine revista*, sus estudios en Roma y su puesto de consejero en los primeros meses del ICAIC lo ubican como fundador-promotor-pensador.

nuel Barbachano Ponce, amigo de Guevara y primer productor extranjero colaborador del nuevo cine cubano.

Durante su exilio en México, Alfredo conocería el cine por dentro gracias a sus colaboraciones en películas como *Nazarín*, producida por el propio Barbachano. Pero, sin dudas, aquel debut cinematográfico marcaría, más que el inicio de una carrera que nunca se cumplió, la adquisición de una cosmovisión para la fundación del Instituto del Cine en Cuba. En una entrevista, Guevara dejaba explicitado:

todos ellos me enseñaron, sin saberlo, no ya a iniciar mi carrera cinematográfica, que es y lo sé bien, lo menos importante, sino a adquirir la experiencia, la visión de lo que sería más tarde el diseño del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos que concebí siempre como el ámbito espiritual y centro de infraestructura tecnológica en que, acaso, y solo acaso, pudiera surgir una cinematografía. (1998:34)

Solo el asentamiento de una base cultural orgánica entre todos los fundadores lograría ese clima espiritual, donde “*un verdadero cineasta es ante todo un hombre de cultura, y si no lo es, él creerá ser un cineasta, pero tal vez no lo sea*”. (Guevara, 1998:50)

El principio culturizador implicaba una concepción global de la cultura: en el Centro de Estudios Cinematográficos del ICAIC, además de cursos básicos de elementos cinematográficos (cámara, laboratorio, técnicas de proyección, sonido, montaje, dirección de actores), se completaba la formación de futuros cineastas y técnicos con historia del cine, artes plásticas, idiomas y filosofía.

Como conceptualizador del proyecto cultural-cinematográfico del ICAIC, Alfredo profesaba que “para un cineasta es necesario principalmente tener como punto de partida no solo el conocimiento de la técnica y de la tradición cinematográfica, sino el conocimiento profundo de todas las formas de

la cultura humana” (1998:194). De ahí, que una institución cinematográfica desarrollara un proyecto editorial que la ausencia de un Instituto del Libro, creado posteriormente en 1967, dejaba deseado. Desde la revista *Cine Cubano* hasta los libros de Ediciones ICAIC reflejaban un espíritu universal.

Junto a la revista *Casa de las Américas*, *Cine Cubano* se convertiría en una revista de vanguardia en la difusión cultural por su carácter abarcador, más allá de términos cinefílicos. Daniel Díaz Torres, uno de los jóvenes, que comenzaba sus actividades en el ICAIC a finales de 1968 vinculado al Centro de Información Cinematográfica, quien era además colaborador de la revista *Cine Cubano*, recordaba:

fue ahí de las primeras veces que se habló de Chico Buarque de Holanda, algunos artículos que son clásicos dentro del estudio y análisis de los medios de comunicación como “La obra de arte en la época de la reproducción técnica” de Walter Benjamin, cosas así que se publicaban ahí por primera vez. El carácter ecuménico que tenía la revista en términos del arte y de la pintura, aunque centrada en cine; pero que veía el cine precisamente como un elemento que se alimentaba de todo el acervo cultural general no solo nacional sino internacional. Ahí había artículos que podían ser sobre filosofía, sobre música, sobre artes plásticas [...].²²

Aunque en las Ediciones ICAIC se privilegió un discurso europeo filomarxista, con textos como *Teoría y técnica del guión cinematográfico* y *El cine en la batalla de las ideas*, de John Howard Lawson; *Tratado de la realización cinematográfica*, de León Kulechov; *El filme y el resarcimiento marxista del arte*, de Umberto Barbaro; y *El cine y la obra literaria* y *El público y la crítica cinematográfica*, de Pío Baldelli, se cumplía con el indefinido sistema de publicaciones anunciado en el artículo sexto, inciso b) de la Ley del ICAIC, y se ini-

²² En entrevista inédita, La Habana, 17/1/06.

ciaba la publicación de una literatura especializada sin mayores antecedentes que los promovidos por la Acción Católica o los *Cuadernos de Cultura Cinematográfica* editados por la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.

Ciertamente, con sus ediciones y otras proyecciones de su política editorial, el ICAIC enfrentaba las secuelas de la falta de divisas del país en la importación de libros y revistas. Desde 1962, el Centro de Información había optado por publicar, bajo el título de *Boletines del Servicio de Información y Traducciones*,²³ estudios y ensayos aparecidos en otros países que contribuyeran a la formación e información cultural, cinematográfica y técnica de los jóvenes cineastas, e incluso del público. En agosto de 1963, Alfredo le enviaba a Fidel el *Boletín no. 3*, junto a una explicación de sus principios:

no creemos que las manifestaciones de la cultura en el campo del arte —y por supuesto que tampoco en el de la ciencia y la técnica— puedan producirse y desarrollarse sin la confrontación o la experimentación, y que cualquier otro camino estrecha y seca las posibilidades del creador, su base ideológica —la seriedad, profundidad y firmeza de estas—, y conduce al “academicismo” y la rutina. (2003:109)

Espacio anónimo de su proyecto editorial fueron las publicaciones de carácter interno, en las que sin dudas se expresó el principio sustentado por Alfredo cuando explicaba:

partíamos de una *concepción del cine como hecho cultural*, [...] el cine cubano no podía surgir sino apoyándose en la experiencia, en lo ya logrado por las otras artes. [...] Y precisamente nos planteamos hacer un inventario factual, un inventario de la plasmación de lo cubano en distintas arte [...] y por eso el cine cubano siempre ha estado impregnado de una idea global de la cultura. (1998:50)

Desde *Documental*, boletines del Departamento de Cortometraje del ICAIC, hasta la impresión de *Historia del surrealismo*, de Maurice Nadeau, reafirmaban que para el ICAIC, tal como se proclamaba en el referido Informe al Congreso Nacional de Cultura de 1962, no había peor enemigo de la cultura que el aislamiento. (en *Cine Cubano*, s/a:48)

La idea del cine como hecho cultural, no solo se remitía a la búsqueda de matrices en las diferentes manifestaciones artísticas de la cultura, sino que infundaba de un aliento holístico la construcción del ICAIC, que más que industria de cine, se presentaba como una institución cultural.

Bajo esta concepción, la dinámica de la industria cinematográfica propiciaba, en menos de diez años, un movimiento cartelístico en el país. Desde el Departamento de Afiches del ICAIC nacía un también nuevo cartel cinematográfico cubano, despojado del sesgo comercialista y de su intrínseco destino publicitario, que era, como destacaba Alejo Carpentier, “una siempre renovada muestra de artes sugerentes”. (en *Cine Cubano*, s/a:20)

Artistas plásticos como Eduardo Muñoz Bachs, Antonio Fernández Reboiro, Alfredo Rostgaard o el propio Servando Cabrera Moreno desencarnarían de la imagen gráfica del cine cubano,

los lugares comunes del “instante sexual” magnificado, del cromo en gran escala, del retrato de estrella vestida o desnuda, que demasiado a menudo caracteriza el *affiche* cinematográfico francés, italiano o norteamericano, con sus imágenes de amorosos yacentes, sus inmovilizaciones de algún *suspense*, o sus pistoleros trabados en combates feroces; (Carpentier en *Cine Cubano*, s/a:20)

aunque en muchos casos la negación del aspecto comercial llevara a una extremación de lo artístico.

Junto al hito logrado en el *affichismo*, la atención de Alfredo Guevara a todos los espacios de la vida cultural lo conduciría a

²³ Aparecieron nueve números, todos editados en mimeógrafo, hasta el mes de julio de 1965.

patrocinar una nueva canción cubana, revolucionaria, poética y fresca: con el doble propósito de reivindicar la canción con un significado social, y de musicalizar al cine cubano desde una perspectiva más popular, (Leo Brouwer en Sarusky, 2006:29) se reunían jóvenes músicos bajo la tutela de Leo Brouwer en el Grupo de Experimentación Sonora (GES) del ICAIC.

Con la creación del GES, Alfredo demostraba el carácter antidogmático de la institución. En el país se había pasado por la experiencia de la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción); en 1968 se proclamaba la “ley seca” con el cierre de todos los *cabarets*, salones de baile y bares; y la música de Leo Brouwer y Silvio Rodríguez era multada con su veto en la televisión.

Con esta atmósfera hostil, incluso dentro del propio ICAIC,²⁴ Alfredo Guevara, junto a Haydée Santamaría, presidenta de la Casa de las Américas, patrocinaba la concentración de músicos *non gratos* tanto por la lírica de sus canciones, su pelo largo o la afición al jazz. Silvio Rodríguez lo resumiría con la frase: “la creación del Grupo en parte fue un pretexto para sacarnos a algunos de la vorágine”. (en Sarusky, 2006:87)

El GES se dio a conocer a través del cine cubano y sus aportes a la música nacional e internacional perduran a pesar de haberse clasificado como un grupo no oficial, y ser rechazado en medios como el ICRT, y el CNC, que, a su vez, incluía a la EGREM. (Leonardo Acosta en Sarusky, 2006:63) El ICAIC hizo suya, por la pluralidad de sus principios, acciones que eran particulares de un Instituto de la Música o del Consejo de Artes Plásticas.

La condición del público

Mientras el Gobierno Revolucionario eliminaba el analfabetismo en la Isla, el ICAIC se preparaba para la alfabetización cinematográfica.

Con la creación del Departamento de Divulgación, comenzaba a funcionar el primer camión del Cine-Móvil, para “un público que por razones geográficas, de comunicación y formación, no va al cine, y entonces hay que hacer que el cine vaya a él, que lo busque en las montañas o en los llanos”. (1963:13)

El ICAIC pretendía “llevar el pan de la cinematografía” a todas las zonas del país. Desde abril de 1962, treinta y dos camiones Gaz, conducidos por miembros de la Juventud Comunista, daban presentaciones de manera gratuita durante veinticinco días al mes. El público de los Cine-Móviles conocía el cine “por primera vez” a través del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, largometrajes de ficción y documentales didácticos.

Con los Cine-Móviles no solo se reducían las diferencias entre el campo y la ciudad —uno de los presupuestos de la naciente Revolución— sino que era el camino directo para lo que se preveía en la Ley con

una labor de publicidad y reeducación del gusto medio, seriamente lastrado por la producción y exhibición de filmes concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos.²⁵

A las proyecciones de las Unidades de Cine-Móvil se les había unido un programa de exhibiciones especializadas sobre la historia y el desarrollo del cine, ofrecido por la también recién creada Cinemateca de Cuba, en todas las capitales de provincia, incluyendo Isla de Pinos. Uno de los favorecidos, el camagüeyano Luciano Castillo, luego crítico de cine, exteriorizó:

su programación trascendería hasta llegar a abarcar un total de veintiocho salas. Si la cultura surgida con la Revolución estaba al acceso del pueblo, la Cinemateca de

²⁴ “Muchos nos consideraban como a una banda de *hippies*. Por ejemplo, nadie recuerda que el director de Música del ICAIC era Manolito Duchesne Cuzán, y la propia existencia del Grupo como algo autónomo, que solo respondía a la presidencia del organismo, tiene que haberle resultado molesta”. (Leonardo Acosta en Sarusky, 2006:70)

²⁵ “Creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)”. En Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.): 1987 Ob. cit., Tomo IV, p. 7.

Cuba también se dedicó a realizar una “revolución” al romper con los cánones tradicionales y restringidos de las cinematecas convencionales, cuya actividad se centra en un núcleo determinado de la población, casi siempre limitado a las grandes urbes. (2005:17)

Como parte de aquella campaña de alfabetización cinematográfica, el ICAIC rebajaba los precios de las entradas de los cines de \$1.00 a \$0.60 la platea y de \$0.80 a \$0.40 el *balcony*. Aunque en 1963 volvería a su tarifa original, el ICAIC se aprestaba a cumplir con el objetivo de formar un nuevo público. Era una de las dos tareas del ICAIC señaladas por Alfredo en una entrevista concedida a la revista *Romances* en 1969: “promover un cine, formar un público. Ese público es el pueblo. Se trata de que el simple espectador se convierta en público”. (2003:181)

Llevar al pueblo a la condición del público consistía en hacerlo más consciente de los modos del lenguaje del cine y de su técnica, capaz de romper con el mito de la magia del espectáculo, y convertirlo en un participante del proceso creador, en tanto interlocutor activo. La vía estaba en

alerarlo críticamente contribuyendo a enriquecer su formación y cultivando su sensibilidad en la apreciación de obras cinematográficamente válidas por su calidad artística, por su audacia ideológica y formal, por su expresividad, por su lucidez, por su humanismo. (Guevara, 1998:384)

Era lo que precisamente Guevara profesaba cuando se refería a “la condición del público”.

Con los programas televisivos “Cine ICAIC” y el conocido “24 por segundo” el Instituto se proponía:

deshipnotizar al público, o sea, revelarle al público los trucos que están para golpear en su sensibilidad y hacerlo amar no lo que a lo mejor no merece ser amado

sino lo que sí lo merece, para que el hombre recobrara su autonomía crítica. (Guevara, 2003:52)

En “romper la indefensión intelectual, rescatar el derecho a la múltiple información-formativa y acrecentar de este modo las posibilidades críticas, educar en el difícil ejercicio de la auténtica libertad, que exige y se exige con verdadero rigor” (s/a:43) estaban las líneas fundamentales del empeño de descolonización cultural, que sintetizaba Guevara desde la revista *Cine Cubano*, y la arquitectura misma de una nueva actitud.

Descolonizar las pantallas

El 18 de octubre de 1960, Alfredo Guevara dejaba establecida la importancia de la concepción de la política de exhibición del ICAIC, asentada en el principio de descolonización cultural, y del carácter ideológico del cine, cuando le respondía a Fidel Castro sobre la posibilidad de incluir *shows* en los cines como parte de su programación. Alegaba Alfredo:

el cine debe llegar puro e incontaminado, con toda su fuerza y potencia casi hipnótica al espectador. Rebajar ahora el clima de su presentación, ahora, justamente ahora, cuando estamos cambiando la programación de los cines y hemos sido dotados de parte del instrumental para hacerlo, será como cometer un crimen. El cine no debe convertirse nuevamente en cabaret y muchos menos en cabaret de segunda. (2003:87)

La empresa de crear un cine nacional, formar cineastas revolucionarios y reeducar al público, como una especie de alfabetización cinematográfica, no podía estar ajena a la supresión de la hegemonía norteamericana en las pantallas. Descolonizar las salas de cine era sinónimo de diversidad, era proyectar películas de todas partes del mundo en forma proporcional a la producción de cada país, evitando la preponderancia de una ci-

nematografía sobre otra. Asimismo, el ICAIC terminaba con la práctica discriminatoria de reservar las salas de tercera para las películas latinoamericanas. El criterio de exhibición no partía de razones extrartísticas (éxito de taquilla, sistema de estrellas), sino de su calidad. (García-Espinosa, 2001:34)

La programación cinematográfica no era para el ICAIC el simple acto de seleccionar y distribuir filmes, de llenar horarios, o de garantizar el entretenimiento. Gracias a este principio liberador que marcaba la política de exhibición —y en cierta medida al propio acceso heterogéneo impuesto al ICAIC—, Alejo Carpentier aseveraba:

el ICAIC, además de desarrollar la producción nacional en todos sus aspectos, ha traído a Cuba cuanto de interesante, situado, valioso, se creaba, cinematográficamente en otros países. No nos vimos privados del epos japonés ni de las grandes historicidades soviéticas; tampoco de las mil y una noches de Cabiria, de las endemoniadas de Loudun del cine polaco, sin olvidar las Polly Magoo del cine francés, ni estructuras ferrocarrileras de la Gare d'Orsay [...]. (en *Cine Cubano*, s/a:20)

La libertad que el proceso revolucionario le garantizaba al creador era en igual medida para el espectador. Descolonizar las pantallas tributaba a la descolonización del espectador. No solo se pretendía la identificación con el cine nacional,

era aún más relevante que la Revolución demostrara que abrir las pantallas al cine de todo el mundo no suponía un rechazo del espectador, ni mucho menos su fuga, sino, al contrario, se lograba que el público llenara, como nunca, las salas de cine. (García-Espinosa, 2001:33-34)

El nuevo público se enfrentaba a un cine diverso, que pretendía remover estructuras

mentales enquistadas en los patrones del comercialismo. Como parte de ese público, Juan Carlos Tabío, luego cineasta del ICAIC, rememoraría: “para mi generación, para los que tuvimos esa oportunidad de ver ese cine tan variado, significó realmente una formación que es la mejor formación que puede tener un cineasta, ver películas y hacer películas”. (en Daicich, 2004:70) Por otra parte, Daniel Díaz Torres confesaría: “lo que a mí verdaderamente me decidió a ser cineasta fueron películas que había puesto el ICAIC, algunas incluso en medio de polémicas: *Viridiana*, *La dulce vida*, *El ángel exterminador*, *El proceso* [...] fueron películas que a mí me derrumbaron”.

A pesar de que en la revista *Cine Cubano* se declaraba al cine revolucionario como factor de educación permanente, la política de exhibición del ICAIC era un manifiesto contra el didactismo:

ese modo de concebir el cine que le fija una finalidad educativa sin tomar en consideración la naturaleza del cine; [...] la caricatura infantil de la eficacia educativa del cine, y su negación misma. [...] Por eso nuestro cine ha polemizado también contra el intento de cohibirlo en métodos únicos y estilos únicos.²⁶ (*Cine Cubano*, s/a:63-64)

De ahí que el ICAIC uniera a la labor de descolonizar las pantallas el ejercicio de la orientación crítica. Antes de que un actor de la radiodifusión, Severino Puente, reclamara a través de las páginas del periódico *Hoy*, “una explicación de lo que se va a ver”,²⁷ Alfredo avisaba como parte de la fundación de “Una nueva etapa del cine cubano”:

tocará al Cine-Debate y a los Cine-Clubs, romper indiferencias y prejuicios, derrumbar viciados hábitos y hacer de cada sala y de cada espectador una vibrante fuerza. Por eso sus ciclos y presentaciones, y con ellos la propaganda, los términos de dis-

²⁶ Como explicitaremos después en la polémica entre Alfredo Guevara y Blas Roca.

²⁷ Infra: Alfredo Guevara-Blas Roca

cusión y los programas impresos deben ser, como toda la actividad del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos y de su Cinemateca, Departamento de Exhibición y Revista, *instrumentos de cultura cinematográfica y armas que abran brechas en las conciencias muertas*. (1960:7-8)

Definirse en la polémica

“[E]l ICAIC era un organismo vivo, polémico [...]. Yo creo que la clave está en que los hombres que fundaron este organismo eran hombres de cine, de cultura y de política. No eran funcionarios que le dieron una tarea”. Esta naturaleza polémica que nos reseñó Manuel Pérez, fundador y cineasta del ICAIC, no solo estaría expresada en múltiples escenarios donde su presidente, Alfredo Guevara, defendería los principios de su política cultural, sino que se vivió y conformó en el propio interior de la institución.

Una esencia, que presencié la antigua Biblioteca ICAIC del noveno piso, como espacio central de los debates internos, o que documentos inéditos resguardan, transpira a través de la revista *Cine Cubano*, creada, como anuncia desde sus páginas, “para abordar desde el punto de vista informativo y teórico los problemas de nuestro cine y del arte y la cultura contemporáneos”. (1963:14)

Las discusiones sobre la estética que definía o tendría el derecho de expresar la ideología de la Revolución habían provocado la aparición del ensayo de Mirta Aguirre “Apuntes sobre la literatura y el arte” como respuesta terminal a las posiciones asumidas por los cineastas del ICAIC. En abril de 1963, con la metáfora “arrojar el paraguas” porque “es más honesto y práctico aprender a vivir bajo la lluvia”, Julio García-Espinosa denunciaba el oportunismo (donde “muchos han sacado el viejo paraguas con el que han campeado siempre todos los temporales”) y “el dogmatismo y sus similares [que] en aras de suprimir dicho caos [el que engendra el capitalismo en el hombre], tratan de conver-

tirse en dueños del hombre en lugar de intentar que sea el hombre quien se convierta en dueño de sí mismo”. (1963:7)

“Vivir bajo la lluvia”]¹⁵

era la opinión de Julio sobre temas que habían quedado pendientes en la última asamblea de la UNEAC, y que por su crítica al “mismo lenguaje de hace 40 años”, “la misma actitud recetaria”, la “camisa de fuerza [...] que se trató de imponer a toda la realidad, [...] tratar de congelar la realidad”, (1963:7) se insertaba en lo que *La Gaceta de Cuba* publicaría meses después como “importantes debates que en torno a la estética marxista se están produciendo en Cuba”.

En noviembre, desde sus “Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos)”, Alea reiteraba:

nuestras inquietudes y nuestro desacuerdo ante posiciones que consideramos dogmáticas (aquellas que pretenden suprimir, desde posiciones de fuerza toda expresión que no responda a una aplicación rígida y mecánica de principios marxistas mal digeridos). (1963:5)

En la polémica en la Universidad de La Habana, sobrevenida tras la firma del documento al que alude Gutiérrez Alea en su texto, algunos aspectos de la cultura, específicamente los acuerdos y determinadas manifestaciones de principio sobre cuestiones estéticas en la Unión Soviética eran

discutibles para la mayor parte de nosotros [los cineastas]. Y para muchos resultaban en gran medida inaceptables. Se decía entonces que esas manifestaciones y acuerdos habían tenido lugar en la Unión Soviética y que no tenían nada que ver con la política cultural que se desarrollaría entre nosotros [...].

Pero “se estaban haciendo manifestaciones de principio acerca del arte en el socialismo, y nos tocaba a nosotros también, por principio”. (1963:5)

En los predios del ICAIC, los cineastas cubanos habían concluido, después de sesiones de debates entre el 4 y el 6 de julio del mismo 1963, que

la expresión de nuevos contenidos requiere del artista la búsqueda y realización de formas nuevas. Pero el arte no se reduce a sus determinantes exteriores. El arte es un reflejo de la realidad y, al mismo tiempo, una realidad objetiva. [...] como expresión del principio de libertad formal: en la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras, no puede ser consecuencia de la supresión de las demás, [...] sino resultado de su superación teórica y, sobre todo, práctica.

La discusión aludía, entre otros aspectos, a la crítica al abstraccionismo referida públicamente en la Biblioteca Nacional durante la reunión entre los intelectuales. Como respuesta, los cineastas sustentaban que

la supresión de expresiones artísticas, mediante el procedimiento de atribuir carácter de clase a las formas artísticas, lejos de propiciar el desarrollo de la lucha entre tendencias e ideas estéticas —y propiciar el desarrollo del arte—, restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo del arte. (1963:9)

Firmaban las “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos”, Manuel Pérez, Pastor Vega, Titón, José Massip, Julio García-Espinosa, entre otros. La ausencia de la rúbrica de Alfredo Guevara testificaba por qué la nota que precedía la declaración exponía que la dirección de la revista *Cine Cubano* no compartía en su conjunto la fundamentación teórica del documento, y establecía reservas respecto a algunas afirmaciones. (1963:14)

Según José Antonio Portuondo, era

fácil advertir las contradicciones y la confusión que acusan algunas de estas con-

clusiones: el concepto de coexistencia y el de coexistencia pacífica que, en definitiva no quiere decir otra cosa, en este caso, que el derecho a la libre expresión estética, dentro del marco de la Revolución, que había sido definido ya en términos claros y terminantes por Fidel en las Palabras a los intelectuales; la falacia de la unicidad de la cultura, refutada por Lenin, y el supuesto carácter no clasista de las categorías formales, que es tanto como negar el carácter clasista del arte mismo. (1980:171)

No obstante, el ICAIC reconocía sus conclusiones y declaraba su absoluto acuerdo con la intención moral de los que las suscribían, (1963:14) pues como fundamento se señalaba:

no podemos sumirnos en el silencio o la indiferencia, o pretendernos ajenos a cuanto se discute en el mundo contemporáneo: las ideas y tendencias circulan y penetran, abren automáticamente discusiones necesarias, y como artistas conscientes debemos abordar esos problemas. Rechazamos la política del avestruz. (1963:14)

Principio de lo que sería el juicio culminante de todas estas discusiones: la polémica entre Alfredo Guevara y el director del periódico *Hoy*, Blas Roca Calderío.

Lunes, P.M. y la centralización

Los debates en la Biblioteca Nacional sobre la censura del cortometraje documental *P.M.* habían dejado impuesta una especie de soberanía cinematográfica del ICAIC. La inminente agresión militar de los Estados Unidos a la Isla se había tomado como pretexto para sacrificar una película que mostraba una exaltación contraria a la tensión que vivía el país. Alfredo Guevara, conocedor del ambiente que relataba el cortometraje, impugnaba:

no soy ajeno al mundo que recoge P.M. Titón, Guillermo Cabrera Infante y yo, con Olga Andreu y alguna que otra vez con Villo Olivares estuvimos en El Chori, un cabaretucho de la playa que impregna con su experiencia el hilo conductor del documental; los bajos fondos, la embriaguez (y la mariguana), la música quejumbrosa que acompaña al alcohol y el abandono de sí mismo. (1998:89)

Guillermo Cabrera Infante lo rebautizaría como “Dieciséis minutos que conmovieron a Castro —a 24 cuadros por segundo—” (en Luis, 2003:149); pero lo cierto, es que más que el trastorno que un documental pudiera causar en el pueblo revolucionario o en su máximo líder, *P.M.* se revelaba como una crítica a la determinación estética del ICAIC y, sobre todo, al carácter totalitario que muchos le adjudicaban a la institución, que después del incidente, según palabras de Alfredo Guevara durante su intervención en la Biblioteca Nacional (1998:199) era comparada con las oficinas del BRAC.²⁸

La película había sido rodada cerca de la Navidad de 1960 por unos jóvenes aficionados, Orlando Jiménez-Leal y Sabá Cabrera Infante, con restos de rollos de película del noticiero del Canal 2 dirigido por *Lunes*, el sonido registrado con una grabadora de alambre y revelada en los Estudios del Río, que aún no había nacionalizado el ICAIC. Los quinientos pesos que Guillermo Cabrera Infante, hermano de Sabá, daría para la terminación de la película con la condición de que *Lunes* tuviera la primicia de proyección por televisión, enfrentaban el magazín al ICAIC en calidad de productores cinematográficos. (Cabrera Infante en Luis, 2003:149)

Junto a esto, la película tendría un comentario panegirista del crítico cinematográfico de la revista *Bohemia*, Néstor Almendros:

y, ¿qué es *Pasado Meridiano*? Pues sencillamente un pequeño film (dura unos quince minutos) que recoge fielmente toda la at-

mósfera de la vida nocturna de los bares populares de una gran ciudad. La cámara bistori se traslada como un noctámbulo incansable de Regla, en la lancha al puerto de La Habana, y a los cafés de Cuatro Caminos, para terminar en los timbirichis de la Playa de Marianao y de nuevo en Regla. El procedimiento no ha podido ser más simple: es el del cine espontáneo, el “free cinema” de tanto auge ahora en el mundo. [...] es documento visual y sonoro, pero documento donde ocurre también una transfiguración poética de hechos que son comunes, que vemos todos los días. *P.M.* es enormemente realista, pero es también enormemente poética. (en Luis, 2003:38)

Las palabras de Almendros y la propia estética de *P.M.* devenían respuesta a *Cuba baila* de Julio García-Espinosa, un filme de expresión neorrealista que retrataba la vida y el baile cubanos. En su reseña de la película, aunque señalaba valores, Almendros no olvidó resaltar sus defectos:

le dio a *Cuba baila* tres estrellas —buena producción— mientras que a los *amateurs* les otorgó cuatro estrellas —excelente producción. La reseña de Almendros fue apoyada por el crítico Luis Orticon (Luis Agüero), quien escribió en *Bohemia* que *P.M.* había logrado algo ausente en otras producciones cubanas. (Luis, 2003:38-39)

La tensión entre los dos grupos se había hecho explícita en el número 94 de *Lunes*, dedicado al cine. “*Lunes* va al cine” se enfrentaba directamente al ICAIC con artículos como el de Emilio García Riera, donde no solo se exponía que “el neorrealismo era algo del pasado y el ‘New Wave’ del presente, sino que se declaraba que ambos movimientos se oponían entre sí”. (Luis, 2003:41) La visión del ICAIC estaría representada en los ensayos de Julio García-Espinosa “El neorrealismo y la nueva ola francesa” y un artículo de Gutiérrez Alea en donde explicaba el uso de actores no

²⁸ BRAC: Buró de Represión de Actividades Comunistas, durante la dictadura de Fulgencio Batista.

profesionales en la película *Rebelde*, junto al texto-manifiesto de Alfredo Guevara, “Realidades y deberes de la crítica cinematográfica”.

Para fijar las manquedades de la crítica cinematográfica, Guevara señalaba a una crítica que

inspirada en las necesidades de un público limitado y estetizante, y muchas veces convertida en recurso literario de escritores fracasados o en refugio burocrático y sin mayores estímulos artísticos, suele reflejar los humores del redactor y su ingenio personal en la construcción de hábiles frases o el intercambio de citas egolátricas de valor puramente publicitario. (1960:10)

Sin dudas su crítica a la crítica se dirigía a la redacción del suplemento cultural del periódico *Revolución*, opiniones que confirmaría en su intervención en la sala de la Biblioteca Nacional durante la destitución política de *Lunes*: “la crítica cinematográfica, no era nada más que la expresión de los humores de Néstor Almendros, Guillermo Cabrera Infante, de Fausto Canel [...]”. (1998:184)

Julio García-Espinosa secundaba en su texto “La crítica y el público”:

la crítica se llenó de adjetivos, de opiniones muy personales y hasta de ciertos valores literarios que operaban independientemente. En realidad, aparte de una cierta función informativa, no se podía hacer mucho más. Se hacía necesaria la relación con un público más amplio que determinara y exigiera la verdadera responsabilidad del crítico. (1960:13)

Las palabras de Julio parecían referencia directa al estilo de crítica que hacía Cabrera Infante en la revista *Carteles*.

No obstante, las críticas periodísticas de Almendros y Ortición serían anuladas con el crédi-

to otorgado por Fidel durante su intervención en la Biblioteca Nacional cuando refrendaba:

no se puede juzgar todavía en sí la labor del ICAIC. El Instituto del Cine no ha podido todavía disponer de tiempo para realizar una obra que pueda ser juzgada, pero ha trabajado y nosotros sabemos que una serie de sus documentales ha contribuido grandemente a divulgar en el extranjero la obra de la Revolución. Pero lo que interesa destacar es que las bases para la industria del cine ya están establecidas. (1987:36)

Por su parte, Alfredo justificaba:

la posición más cómoda hubiera sido la de ahora en este semestre o con la entrada del año que viene haber comenzado la industria del cine cubano después de un período de dos años y medio o tres años de estudio, pero es que la revolución no se podía permitir ese lujo. La revolución necesitaba que a través del cine empezáramos a expresar las verdades de la revolución, y empezáramos a divulgar los principios y las realizaciones de la revolución en nuestro país y en el mundo, y es por eso que con una formación técnica mínima, empezamos a hacer cine antes de ser verdaderos cineastas. (1998:192)

También la potestad del ICAIC como institución rectora de la política cultural cinematográfica del país sería vindicada por Fidel Castro con sus “Palabras...”: “hay algo que creo que no se puede discutir y es el derecho establecido por la Ley a ejercer la función que en este caso desempeñó el Instituto del Cine o la Comisión Revisora”. (1987:32) En efecto, desde su creación el ICAIC había legalizado la cruzada centralizadora que emprendería desde 1960 hasta su dominio total en 1965:²⁹

²⁹ En 1960 se había producido la nacionalización de las grandes empresas de distribución y exhibición cinematográficas. En 1965, con la compra de las salas que pertenecían a pequeñas empresas o propietarios individuales, el ICAIC logró poseer todo el sistema de distribución y exhibición del país. Estaban también los Estudios Cinematográficos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (ECTVFAR) y el CINED, pero ambas tenían objetivos pedagógicos con públicos muy específicos, destinados a las FAR y al Ministerio de Educación, respectivamente.

quedan disueltos los organismos, comisiones e institutos que se decían de fomento de la industria cinematográfica, y se derogaron los decretos, disposiciones, reglamentos y decretos-leyes que se opongan en todo o en parte a la presente Ley, que comenzará a regir desde la fecha de su publicación en la *Gaceta Oficial*.³⁰

En este debate Alfredo solo patentaba su Ley ante el expansionismo del periódico *Revolución*, y de su suplemento *Lunes de Revolución*, que en ese momento contaba con Ediciones Erre, con su imprenta propia, Burgay, con el periódico a cargo del Canal 2 de Televisión y *Lunes* con su programa Lunes de Revolución en Televisión, cada lunes, y a punto de establecer su propia editora de discos, Sonido Erre.

Los conflictos que emergieron a causa de la prohibición de *P.M.* entre *Lunes* y el ICAIC pueden ser rastreados desde la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo,³¹ donde habían confluído tanto los miembros de la Sección de Cine como Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante, quienes abandonarían la Sociedad por razones ideológicas,³² y se presentaban abiertamente ya el 6 de octubre de 1959, cuando Alfredo Guevara le enviaba a Agustín Tamargo, presidente de la revista *Bohemia*, una carta-denuncia a la campaña de anónimos anticomunistas enviados a *Bohemia*, donde al parecer miembros de *Lunes* cuestionaban el totalitarismo del ICAIC sobre la producción cinematográfica:

en rigor no es a los técnicos a los que hay que tranquilizar sino a la opinión pública,

pues los cinematografistas cubanos saben perfectamente que los planes del ICAIC darán trabajo a todos ellos, y harán necesaria la incorporación de toda una pléyade de jóvenes a sus filas. En Cuba hay personal para filmar tres películas al mismo tiempo y en los casos de producciones importantes apenas se da abasto. No son los técnicos cubanos los “que insisten en que él —el que suscribe— quiere dejarlos fuera”. (2003:62)

El intento de crear un organismo paralelo al ICAIC se vio frustrado y desterrado en la sala de la Biblioteca Nacional. Según el cineasta Manuel Pérez,

Alfredo era un celoso defensor de la autonomía y de la autoridad. Eso es algo que hay que aprender. Hubo un intento incluso de que la política de exhibición la controlara el Ministerio de Comercio Exterior, que se encargaba de comprar lo mismo el aceite que las toallas. Pero Alfredo siempre defendió el cine como un sistema, que el ICAIC era una empresa de distribución internacional.³³

Alfredo Guevara-Blas Roca

El 12 de diciembre de 1963, con la “pregunta sobre películas” hecha por el periódico *Hoy* desde su sección “Aclaraciones”, se iniciaría una polémica entre Alfredo Guevara y Blas Roca, redactor de los cuestionamientos a la programación del ICAIC, y director de la publicación que los divulgaba. La aparición de una crítica a películas exhibidas por el ICAIC, en una columna que, como Guevara anuncia-

³⁰ “Creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)”. En Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.): 1987 Ob. cit., tomo IV, p. 10.

³¹ Véase: William Luis: *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Ob. cit. p. 48.

³² No obstante, Cabrera Infante había sido uno de los fundadores del ICAIC y vicepresidente por unos meses, junto a Titón, que aunque se mantuviera en el ICAIC era enjuiciado por Alfredo Guevara por considerar que “Titón sí baila al son de la música que toca el enemigo, considero que Titón no tiene defensas frente a las posiciones ideológicas de ese grupo, considero más aún, que Titón está muy cerca de ser el más honesto de los miembros de *Lunes de Revolución*, no de *Lunes de Revolución* como *Lunes*, sino de la vieja Cinemateca, de aquel viejo grupo [...]. Siento que es una debilidad del Instituto que uno de los compañeros de la dirección se dedique a promover el eclecticismo artístico en los compañeros y que defienda teóricamente la necesidad de andar por todos los caminos y la no necesidad de encontrar un camino fundamental”. (2003:96, 98)

³³ En entrevista inédita, La Habana, 29/XI/05.

ba en su primera respuesta a las “Aclaraciones”, “aborda regularmente problemas del desarrollo revolucionario en sus tareas inmediatas, y orientaciones de orden ideológico referidas a los principios marxistas de nuestra revolución”, (1998:203) dejaba entender “ante la opinión pública, y ante los militantes del Partido Unido de la Revolución Socialista, que se desautoriza la línea de trabajo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en cuanto a las programaciones”. (1998:207)

Eran los filmes *La dulce vida*, *Accatone*, *El ángel exterminador* y *Alias Gardelito*, el motivo de una acusación que tenía como fundamento las sentencias de terceros sobre las películas que no había siquiera visto el redactor, pero que por ser las opiniones de “obreros, honrados, laboriosos, revolucionarios, que con su esfuerzo, con su sudor, con su producción hacen revolución todos los días, tienen crédito y autoridad, son dignas de ser consideradas y tomadas en cuenta”. (1965:710) Sobre todo, que lo que se criticaba era el tipo de cine que promovía el ICAIC, que según Roca tenía “ideas e incitaciones contra la revolución, contra los objetivos y los ideales de la revolución”, cuando “nuestro pueblo vive un momento de su historia que reclama la contribución de su heroísmo, de su laboriosidad, de su ingenio, de su esfuerzo, de su espíritu de sacrificio”. (1965:687) No eran “los Accatones ni los Gardelitos modelos para nuestra juventud”. (1965:688)

Esta concepción sustentada desde la página editorial del órgano del Partido Comunista resultaba una oposición a lo que sostenía la dirección del ICAIC y declaraba como válidos los criterios sobre la cultura y el trabajo artístico procedentes del Partido. Alfredo reaccionaba diciendo que “se iniciaba un cambio limitador y reaccionario, en contradicción con los principios que establece el discurso del Comandante Dr. Fidel Castro pronunciado en la reunión con los intelectuales”. (1998:207) Guevara negaba la autotitulada “política cultural del Gobierno Revolucionario”, que se encontraba explicitada, entre otras fuentes, en los puntos que el Consejo Nacional de

Cultura presentó al Primer Congreso Nacional de sus activistas donde se enunciaba, entre otras cuestiones, que el CNC propugnaría “un arte y una literatura en consonancia con el momento histórico que vive Cuba”. (1963:2)

La polémica se fue abriendo, y cada uno de sus meandros aludía a diferentes contradicciones entre ambos organismos: esta vez el derecho a instituir/representar la cultura revolucionaria y la política cultural del Gobierno Revolucionario. Con derecho, el Consejo Nacional de Cultura se sintió aludido y emplazó a Alfredo a explicar “en virtud de qué principios se arroga el derecho de ignorar las funciones otorgadas por el Gobierno Revolucionario” (1963:2) al CNC; las razones de sus discrepancias con los diez puntos enunciados como objetivos más urgentes de la política cultural del Gobierno Revolucionario, y cuáles son las contradicciones en la orientación de la política cultural del CNC con las ideas expresadas por Fidel y Dorticós al respecto:

resulta bien insólito que un funcionario del Gobierno Revolucionario exprese en la forma que lo ha hecho el Presidente del ICAIC, su absoluto desconocimiento de las orientaciones y decisiones de un Organismo del Estado al que la ley confiere de modo preciso las funciones, que él pretende negarle, de “dirigir y orientar la política cultural”, y la elaboración de los planes que considera y aprueba el Consejo de Ministros, y que han de estar siempre inspirados en los principios básicos de la política estatal. Este desconocimiento del compañero Guevara demuestra, lo que es muy grave, una profunda incompreensión de las funciones del Estado y de cada uno de sus organismos, así como de la disciplina y la relación que ha de existir entre ellos. (1963:2)

Alfredo “aclaraba a las ‘Aclaraciones’ que no sabía

de otros lineamientos culturales que los que emanan del discurso de Fidel en la reunión

con los intelectuales, y que la dirección del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, a la par que rechaza no ya los juicios críticos sobre determinados filmes [...] sino sobre todo las concepciones que sobre la cultura y el arte cinematográfico propone el redactor de *Aclaraciones* (1998:206)

Según Guevara: “no es la complejidad y variedad del mundo real lo que debe preocupar a la revolución sino cualquier riesgo de empobrecimiento”. (1998:217)

Ante la visión dogmática sobre el cine y la cultura, Alfredo replicaba:

no se trata de prohibir sino de liberar, y esto supone una responsabilidad, y la obligación de trabajar activa y consciente, organizadamente, por elevar el nivel del intelectual medio, y asegurar la formación y consolidación de un público cada vez más exigente y crítico ante la obra artística, cinematográfica. (1998:218)

De hecho, cuando Severino Puente reclamaba “¿es positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con ese tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales *sin que tenga antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver?*”, (1965:686) obviaba que uno de los principios del ICAIC enunciaba: *se pone, pero se critica*.

Desde 1962, en un artículo publicado en la revista *Circa*, Alfredo señalaba:

es por esto importante que desde las páginas de la crítica y desde todas las tribunas, en los cine-clubes y a través de las revistas especializadas y los programas televisados y radiales, reciba el cine progresista, hoy en auge, el respaldo que merece y que el público pueda encontrar al abrir una revista o diario información sobre los directores, técnicos e intérpretes cuya obra sigue en las pantallas y no sobre las apendicitis, el divorcio o la excentricidad de tal o más cual *vedette*. (2003:103)

Para Alfredo, como enunciaba en su declaración sobre “Una nueva etapa del cine cubano”,

la labor de la crítica es casi enciclopédica. [...] dadas las nuevas circunstancias corresponde a ella [...] destacar la importancia y carácter de las cinematografías que en igualdad de circunstancias competirán con las ya establecidas y principalmente con las norteamericanas e informar sobre sus directores, escritores, camarógrafos e intérpretes. (1960:11)

Es lo que haría la revista *Cine Cubano*: buscaba la trascendencia que una obra cinematográfica tenía, a qué movimiento cultural se vinculaba, qué podía representar de nuevo.

Al parecer, Severino Puente no había ojeado la revista *Cine Cubano*, que publicó en el no. 14-15, de octubre-noviembre de 1963, una crítica sobre *La dulce vida*. En “*La dulce vida: Fin de un ciclo*”, comentario de Alejandro Sanderman, se criticaba que “la intención de testimonio y crítica queda inevitablemente frustrada y el valor del film se va reduciendo al de un mero documento naturalista [...]”. Continuaba:

Fellini es simplemente el más italiano de los cineastas italianos: su brillante superficialidad, su ambigüedad, su versatilidad hacen de él el “enterteiner” nato. [...] Su malabarismo formal es capaz de atrapar y deslumbrar, los fuegos de artificio estallan sin cesar, uno tras otros [...]. Pero se trata de fuegos de artificios: terminados el resplandor y el ruido quedará muy poco, quizás apenas el recuerdo. (1963:90)

En el próximo número de diciembre, el mismo mes de la polémica, Mario Rodríguez Alemán escribía sobre *Alias Gardelito*:

Alias Gardelito [...] es un film desigual. [...] resulta a la postre demasiado efectista. Su pintura del Buenos Aires sórdido es

correcta. El tono de denuncia que rige en la primera parte del film es adecuado y valiente. [...] Sin embargo, en *Alias Gardelito* está presente, en todo momento, la línea individual del protagonista, el objeto-hombre, que deviene instrumento para demostrar tesis específicas: Los jóvenes descarriados (Accatone, Gardelito) no tienen salvación [...]. El problema, sin embargo, no se plantea como lucha de clases sino como una especie de destino idealista [...]. (1963:64)

Además, una de las primeras resoluciones que había dictado la Dirección del ICAIC, en noviembre de 1960, fue la prohibición de la exhibición pública o privada de 87 filmes extranjeros considerados de “ínfima calidad técnica y artística, cuyo contenido y tendencia reaccionarios resultan deformantes de la historia y la realidad”. (en Douglas, 1996:153)

Pero uno de los sustratos de la polémica eran los puntos de vista sobre descolonización cultural. Para uno —el camarada Roca— era el realismo socialista: “el héroe positivo, la necesidad del final feliz, la moraleja constructiva, la elaboración de arquetipos, el llamado realismo socialista, en una palabra”; (Guevara, 1998:204) para el otro —el presidente del ICAIC— era diversidad, rescatar la autonomía y autenticidad del espectador individual, y del público en su conjunto, contribuir a devolverle la conciencia de sí “introduciendo y ampliando la circulación de más y mejores filmes, asegurando la variedad, y modificando los niveles de información hasta convertirlos, *en tanto que apertura, en un salto cualitativo liberador*”. (Guevara en *Cine Cubano*, s/a:42)

Como declaraba Alfredo en una entrevista que le hiciera la revista *Romances* en 1969, el “hombre informado, abierto al mundo, a la realidad, sin orejeras, capaz de discernir por sí mismo a partir de su condición revolucionaria”, (2003:182) era el público a quien el ICAIC le presentaba películas como las alu-

didadas en la discusión. En su “Declaración de Alfredo Guevara”, el presidente del ICAIC, corroboraba:

creo que este es el objetivo del socialismo, del comunismo: restituir al hombre su condición de tal, y desencadenar las fuerzas que el hombre, en plenitud, guarda y desarrolla. No creo que la suerte de cuatro filmes pueda frustrar ese objetivo [...] no es justo que conceptos estrechos resulten avalados por las páginas del periódico de nuestra revolución, y que el equívoco que esto supone, permita que una aclaración, que no es tal, resulte fuente de confusión y preocupaciones. (1998:209)

Julio César Guanche, en la parte inédita de su texto “El continente de lo posible”, ha referido que

en la polémica cubana, más que dos estéticas se enfrentaban dos modos contrarios de concebir la cultura y la ideología. El Partido inscrito en la tradición cultural e ideológica del estalinismo seguía las ideas de la cultura dirigida y el credo estético del realismo socialista.

Para Alfredo, según le contestara a Wilfredo Cancio,

se trataba en rigor de imitar o no la política soviética de ocultamiento y oscuridad en el campo cultural. Y sobre todo de cerrar el paso, y a tiempo, a todo intento de imponernos ese engendro de sequedad intelectual que se conoció como “realismo socialista”. (1998:90)

Alfredo era el graduado de Filosofía, actitud que permearía todo su pensamiento, hasta decir: “solo acepto ser prisionero, porque lo soy, de la filosofía, es decir ‘del amor-pasión por el saber’”.³⁴

Ante la intromisión de Roca, Alfredo replicaba irónicamente:

³⁴ Carta a la autora. En Alfredo Guevara 2008 *¿Y si fuera una huella? Epistolario* (Madrid: Ediciones Autor).

estamos seguros de que la atención que presta la columna *Aclaraciones* y la mención que hace de estos filmes, incitará a verlos a partir de una actitud más alerta y crítica; y también de que provocará no ya en el espectador, sino también en los lectores, una igualmente crítica actitud ante una columna que aborda tan superficialmente los problemas de la cultura, y del arte cinematográfico en particular, reduciendo su significación, por no decir su función, a la de ilustradores de la obra revolucionaria, vista por demás en su más inmediata perspectiva. (1998:203)

Detrás del debate sobre la propaganda, estaba la concepción del artista y del arte que planteaba la política de Alfredo Guevara:

no es revolucionario, o más revolucionario el artista, o el artesano, que canta la acción diaria, es artista revolucionario, a nuestro modo de ver, aquel que con su ingenio y sensibilidad, con su saber y con su audacia, con su penetración y su imaginación, descubre el hilo de las cosas, o un hilo, o un hito del mundo real, hasta entonces inalcanzando, o no suficientemente explorado, y encuentra el modo de expresarlo. [...] La propaganda puede servirse del arte, debe hacerlo. El arte puede servir a la propaganda revolucionaria, debe hacerlo. Pero *el arte no es propaganda, y ni en nombre de la revolución resulta lícito el escamoteo de sus significaciones.* (1998:204)

Con la polémica Guevara-Roca, el papel reservado a los intelectuales dentro de la Revolución había sufrido contradicciones. Alfredo le impugnaba a Roca:

es evidente que su redactor siente un cierto, acaso profundo, desprecio por los intelectuales. Cada opinión o manifestación es considerada un “alboroto” y esas referencias a “ciertos medios intelectuales” nos hace meditar al respecto. No queremos ser prejuiciosos pero, históricamente, hay que subrayar que ese estilo peyorativo suele reflejar más que desprecio, temor. Entiéndase bien: temor al pensamiento, a la variedad y riqueza de sus manifestaciones, y al espíritu creador, de búsqueda, independiente, que rechaza la rutina, y se levanta sobre sus propios pies. (1998:209)

La irrupción de “Siquitrilla”³⁵ como interlocutor particular de la polémica, junto a las opiniones aparecidas por diferentes cineastas en el periódico *Revolución*, quienes, según Roca, “con una manifestación, advertencia o apelación a la opinión pública, [...] armados caballeros defensores del arte, arremeten, lanza en ristre, contra la columna de *Aclaraciones*”;³⁶ complicarían la polémica que ocurría mientras al interior del Gobierno Revolucionario se estaba manejando un caso tan delicado como el de Marquitos, Marcos Rodríguez Alfonso, delator de los sobrevivientes del asalto al Palacio Presidencial escondidos en Humboldt 7 y que salió a la luz pública al año siguiente.³⁷

Entre Guevara y Roca no se daba solo una polémica sobre el papel de la cultura en la Revolución, sino también sobre cuestiones ideológicas, “el punto de vista *auténticamente marxista*” (Guevara, 1998:212) donde se explicitaba el rechazo a “ese marxismo estático, copista y rutinario, [pues] no es el marxismo lo que está en entredicho: lo que está en entredicho, y con razón, es la tergiversa-

³⁵ Otros medios se hicieron eco de la polémica, como la sección “Siquitrilla” en el periódico *Revolución*: “el Señor Severino Puentes [sic], se siente, por lo visto, más importante que el pueblo, y considera que al pueblo hay que explicarle las cosas como a un retrasado mental. [...] El asunto tiene importancia, porque la Sección ‘*Aclaraciones*’, que es importante, le da la razón a Severino Puente”. (1963:8)

³⁶ Con la intervención de los cineastas se pasó a discutir cuál es la función del cine en nuestra Revolución, quienes apropiándose del propio discurso de Roca, lo citaban como “una obra de divertimento, de recreo alegre, ligero, que ayuda al descanso, da nuevos bríos para el trabajo, nuevas fuerzas para la acción”. (1965:688)

³⁷ El juicio se celebró en marzo de 1964. Marcos Rodríguez fue condenado a fusilamiento, y el 10 de abril de 1964 fue ejecutado en La Cabaña, La Habana.

ción del marxismo” (Guevara, 1998:214). Por su parte, según Manuel Pérez,

Blas representaba toda una corriente de pensamiento de un tipo ideal de cine que no hubiera el suscrito el principio del cine en general. Esa ofensiva hacia el ICAIC en diciembre del 63 no era más que un reactivar de discusiones del 61 cuando *P.M.*, discusiones del 60, de una controversia que era cultural y que también es la lucha por el poder.³⁸

Era precisamente “las líneas de una política cultural, cinematográfica, que anda muy lejos del pastoreo y el liderazgo pontifical” que Alfredo había preconizado desde su texto “Cine cubano 1963” (1998:115) lo que patentaba frente a Roca.

Aparentemente, la polémica terminaba el 27 de diciembre, con el “Final de respuesta a Alfredo Guevara”. Lo cierto es que la Historia ocultaba un documento inédito,³⁹ donde Alfredo extralimitaba la polémica a un ataque contra la figura del comunista Roca. Justo después de la polémica, la respuesta no publicada de Alfredo vino en el no. 17 de la revista *Cine Cubano* de enero de 1964, con la publicación de fragmentos del discurso pronunciado por Raúl Roa, ministro de Relaciones Exteriores, el 20 de diciembre de 1963, donde las “posiciones de principios” comenzaban por: “hay que desembarazarse de la rutina mental, de los conceptos entumecidos, de las ideas muertas. [...] pensar por cuenta propia, aplicar creadoramente el marxismo-leninismo”. Y resaltaban en negritas: “el primer deber de un comunista es pensar por cabeza propia. [...] La teoría y el método marxista se transforman en dogmas, si no hay una cabeza que los interprete y aplique”. (1964:1)

La afirmación de las posiciones antidogmáticas que daría el Che Guevara al sentarse al lado de Alfredo durante el acto de conmemoración del quinto aniversario del triunfo revolucionario amagaría el triunfo de la zona

“liberal”, que sería retroactivamente neutralizado en el Primer Congreso de Educación y Cultura celebrado en 1971 donde “el ICAIC solo iba a defenderse y solo tenía fuerzas para defenderse solo”. (Manuel Pérez en Arango, 1997:11)

El quinquenio histórico

Cuando en la Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura celebrado en el mes de abril de 1971, se le exigía al cine, por ser, como medio masivo de comunicación, el arte por excelencia de nuestro siglo, “*la continuación e incremento de películas y documentales cubanos de carácter histórico, como medio de eslabonar el presente con el pasado*”, (1971:15) la saga historicista que reclaman continuamente críticos e investigadores al ICAIC había ya comenzado.

Desde el año 1968, en el cine cubano se había entronizado una mirada retrospectiva, que validaba la actualidad con un pasado nacionalista y antimperialista, como adhesión a las palabras de Fidel en el discurso por la conmemoración de los Cien Años de Lucha, el 10 de octubre de 1968, donde establecía que:

nada nos enseñará mejor a comprender lo que es una revolución, nada nos enseñará mejor a comprender el proceso que constituye una revolución, nada nos enseñará mejor a entender qué quiere decir revolución, que el análisis de la historia de nuestro país, que el estudio de la historia de nuestro pueblo y de las raíces revolucionarias de nuestro pueblo.

Las conclusiones de la intervención del Comandante en Jefe señalaban:

el estudio de la historia de nuestro país no solo ilustrará nuestras conciencias, no solo iluminará nuestro pensamiento, sino que el estudio de la historia de nuestro

³⁸ En entrevista inédita, La Habana, 29/XI/05.

³⁹ Publicado en Alfredo Guevara 2008 *¿Y si fuera una huella? Epistolario* (Madrid: Ediciones Autor).

país ayudará a encontrar también una fuente inagotable de heroísmo, una fuente inagotable de espíritu de sacrificio, de espíritu de lucha y de combate. *Lo que hicieron aquellos combatientes, casi desarmados, ha de ser siempre motivo de inspiración para los revolucionarios de hoy.*

Aunque desde la Ley fundacional se marcaba el aliento historicista que se proyectó en el nuevo cine cubano desde las primeras producciones,⁴⁰ sobre todo a través de los documentales, sería como consecuencia del llamado de Fidel Castro al “encuentro de la actual generación revolucionaria con sus propias raíces” que se configuró un ciclo propiamente histórico dedicado a los Cien Años de Lucha por la liberación, que perseguía “reconstruir en imágenes la historia de nuestro pueblo, sus combates, y en ese clima, la formación de la patria, y de su cultura”. (Guevara, 1998:237)

El espíritu de la época generaba todo un campo semántico que aludía con orgullo a ese fenómeno de continuidad, de sucesión, de relevo donde se hablaba de una “segunda independencia”, de los revolucionarios de hoy como “mambises del siglo XX” (Fornet, 2001:6) y el ICAIC se aprestaba a conmemorar el centenario con la producción de *Los primeros 30 años*, de José Massip; *Las aventuras de Juan Quinquín*, de Julio García Espinosa; *Odisea del General José*, de Jorge Fraga; *1868-1968*, de Bernabé Hernández; *Lucía*, de Humberto Solás; *David*, de Enrique Pineda Barnet; *El llamado de la hora*, de Manuel Herrera; y *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez. Películas que en muchos casos revistieron un saldo artístico, pero donde sin dudas, como ha reflexionado uno de los protagonistas, el cineasta Humberto Solás, “urgía hacer una reescritura de nuestra historia pasada y presente, en términos de reedificar nuestra dignidad como pueblo” (1999:72), y que, como alega Ambrosio Fornet, también sirvie-

ron para “‘rescatar’ la verdadera imagen de la nación, encubierta, adulterada o neutralizada por los ideólogos burgueses”. (2001:6)

Tres años después, en la Declaración del Congreso se reiteraba el discurso de Fidel, pero con sus implicaciones específicas en la cultura:

Cuba lleva adelante una Revolución que tiene en el marxismo-leninismo y en las tradiciones de lucha que conforman nuestra historia sus bases de sustentación y enriquecimiento ideológico-cultural. El estudio y profundización de las raíces de nuestra cultura, de nuestra personalidad como nación, de los elementos que la integran y de sus líneas de desarrollo, a lo largo de más de cien años de lucha, es actividad imprescindible por traer aparejadas las posibilidades de superación constante del nivel ideológico-cultural de las masas. [...] Esto demanda un trabajo sistemático y coherente en el que *los medios de comunicación de masas y las manifestaciones artísticas de la cultura, a partir de esas especificidades, deben promover en nuestro pueblo la inquietud y el conocimiento de nuestra historia.* (1971:15)

La concepción generalizada avala la irrupción de una corriente historicista en la filmografía del ICAIC. Para Juan Antonio García Borrero, este encargo rotundo y su posterior aceptación tácita implicó la reducción de la mirada al acontecer contemporáneo o, en su defecto, una representación “políticamente correcta”, evidente en películas como *El hombre de Maisinicú*, *Ustedes tienen la palabra*, *El brigadista*, *Patty Candela* o *Río negro*. (2002:102) Sin embargo, Alfredo Guevara señaló después:

no creo que los grandes eventos, reuniones espectaculares, congresos, congresi-

⁴⁰ “Nuestra Historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de encarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información”. “Creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)”. En Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.): 1987 Ob. cit., Tomo IV, p. 7.

tos y congresazos transformen la realidad o condicionen la obra de alguien que tenga un verdadero auténtico “qué decir”... [...] no creo que las resoluciones, los decretos o las líneas transformen o determinen la realidad cuando es real y no escenografía o máscara. (1998:91)

Sin embargo, se expone el caso del filme *Un día de noviembre*, de Humberto Solás, como la patentización de los lineamientos del Congreso en el ICAIC. Nelson Rodríguez, editor y colaborador de muchos filmes de Solás, apunta:

cuando Humberto terminó *Lucía*, querían que realizara algo que tenía que ver con la Expo 70, algo muy oficialista, y él se negó. De ahí surgió la historia de *Un día de noviembre*, que no querían que la filmara, pero él se había ganado el derecho porque había realizado *Lucía*. Lo dejaron hacer. Cuando estaba terminada, vino todo el desmadre en el teatro, la “parametración” famosa. Alfredo Guevara protegió al ICAIC, dijo que esa película no se podía exhibir en aquel entonces. (en Castillo, 2005:74-75)

Para Solás,

Un día de noviembre era demasiado sincero para aquel momento. La muerte de Esteban era una alegoría sobre la caducidad y desaparición de un mundo que yo siempre he añorado; es decir, aquellos primeros tiempos del ICAIC revolucionario, de afincado espíritu nacionalista y libertador, poco sujeto a interferencias foráneas. (1999:73)

De acuerdo a la complicidad de Alfredo Guevara con la política cultural de la Revo-

lución, para Reynaldo González, antiguo director de la Cinemateca de Cuba, era lógico que por la incapacidad del protagonista para sumarse al optimismo de la zafra, la emulación socialista y el aquelarre de la rumba, se decidiera la postergación; (2002:169) aunque luego Guevara afirmara que es en “el cine de Humberto en el que mi persona se siente realizada”. (en *Cine Cubano*, s/a:78)

Más allá de la confluencia de películas historicistas,⁴¹ para García Borrero,

las consecuencias más visibles de todo ello se relacionan con la renuncia tácita hecha al espíritu de debate que en los dos lustros anteriores había sido su atributo más intenso, esto se comprueba también en el plano teórico, pues la revista *Cine Cubano*, hasta entonces un hervidero de ideas y polémicas, opta por conformar números monográficos de escasa reflexión conceptual y abundantes informes, balances y estadísticas sociológicas, la mayoría de ellos relacionados con las luchas protagonizadas entonces en el continente. Más que un debate estético, lo que interesaba era la reafirmación de las imágenes como arma de combate. (2002:103)

Pero el ICAIC se expresaba de acuerdo a las circunstancias de la Revolución. En 1970 no solo había fracasado la zafra de los 10 millones, sino que la Revolución le hacía frente a una campaña de descrédito internacional. Como consecuencia de la intervención de Fidel el 5 de mayo de 1970, en el centenario de VI. Lenin, Alfredo Guevara, durante la discusión del discurso en el ICAIC, tomaba como medida

desencadenar una vocación o un interés por el estudio de los medios de comunicación culturales, el correcto uso de los medios de comunicaciones culturales, del

⁴¹ Es importante eliminar de la lista a una película como *Pelea cubana contra los demonios* de Tomás Gutiérrez Alea que, a pesar de ser un filme histórico, fue proyectado desde la terminación de *La muerte de un burócrata* en 1966: “otro proyecto de largo alcance es un filme histórico que toma como punto de partida el hecho que narra, penetra y glosa Fernando Ortiz en su *Pelea cubana contra los demonios*. Ya tengo agarrado el tema, tengo escrito el argumento y no dejo de estudiar todo lo que con relación al mismo puede serme útil. Pero es una empresa difícil y todavía nos falta madurez para afrontarla”. (Gutiérrez Alea en *Cine Cubano*, s/a:75)

papel de los medios de comunicaciones culturales como instrumento de penetración en los países de América Latina, es decir, en la gran patria que es nuestra patria, y que nosotros debemos encontrar los caminos para hacerlo. (2003:237)

Números como el 66-67 y el 69-70 de la revista fueron su expresión más genuina. Se publicaba desde “La propaganda instrumento de presión política”; de Elmo Catalán; “El medio de comunicación de masas en la lucha de clases”, de Armand Mattelart; o “Para entender los medios: comunicación y relaciones sociales”, de Jesús Manuel Martínez.

Además, la revista le daba una fuerte atención al cine latinoamericano ligado a las luchas insurgentes de América Latina: Cine Liberación argentino, Grupo Ukamau boliviano, etc. Detrás de este acento latinoamericanista, estaba todo un proceso de *latinoamericanización* que presentaba su esencia con el apellido de Latinoamericano puesto al Noticiero ICAIC creado en 1960 —aunque en ese momento todos los países de América Latina habían roto relaciones con Cuba, con excepción de México—, y que se desarrolló en los encuentros en Italia, en ese espacio de afinación de una conciencia de la unidad latinoamericana que fue Sestri-Levante.

La publicación de *El manual del guerrillero*, de Carlos Marighela, entre otros textos que incluso no tenían la rúbrica del ICAIC, respondía, según atestiguará Manuel Pérez, a “una necesidad de latinoamericanizar el pensamiento de nosotros”.⁴² Con el no. 42-43-44, un especial sobre cine latinoamericano, comenzaba a reflejarse vivamente en la revista una política latinoamericanista del ICAIC, por lo que Alfredo diría *a posteriori*:

para nosotros lo principal era el proyecto de la identidad latinoamericana, [...] y esto se puede seguir en la evolución y en la producción de la revista *Cine Cubano*

[que] empieza como una revista que busca teorizar el proyecto del cine cubano y lentamente y con el curso del desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano se va convirtiendo en una revista que fácilmente podía cambiar su nombre por *Revista del Nuevo Cine Latinoamericano*.⁴³ (1998:531)

El ICAIC se hacía tribuna de los movimientos de liberación de América Latina, jugando —de acuerdo a Jorge Sanjinés, uno de los cineastas latinoamericanos más implicado con la concepción de un cine revolucionario— no solo

ese papel constituyente, esa tarea de consolidación de una nueva mirada a la sociedad y a su destino, sino que ha llegado mucho más lejos al proyectarse como un faro para las demás cinematografías insurgentes de nuestro Continente. (en *Cine Cubano*, 2005)

Por su calidad de organismo autónomo, el proceso del *quinquenio gris*, como lo apelara el propio Ambrosio Fonet, no afectaba directamente al cine. Además porque el origen y los modos de producción del cineasta eran distintos a los de otros trabajadores de la cultura. “Ya en 1969, Alea trató de explicarlo alegando que los cineastas, en su mayoría, se habían hecho y desarrollado con la Revolución y por tanto no se concebían profesionalmente a sí mismos más que en estrecha relación con ella”. (Fonet, 2001:7)

En realidad, el ataque al ICAIC en el Congreso fue, una vez más, por su política de exhibición. Aún siendo Congreso de Educación, habían invitado al ICAIC para que representara su punto de vista sobre la educación, en la comisión dedicada a la cultura. Pero según Manuel Pérez, protagonista como miembro del ICAIC en el Congreso,

venía una preocupación, en parte muy sincera y muy limpia, y en parte tendencio-

⁴² En entrevista inédita, La Habana, 29/XI/05.

⁴³ De hecho, Alfredo Guevara, luego de concluir en el 2000 su segunda presidencia del ICAIC, centró su energía en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y fundó una revista titulada *Nuevo Cine Latinoamericano*.

sa y manipulada que reactivaba los viejos debates del 63, que era una preocupación sobre la política de exhibición del ICAIC, y también de producción, pero sobre todo de exhibición. Películas escapistas, promotoras de la violencia como las de samurai, películas frívolas como *Las Leandras* o *La vida sigue igual*, protagonizada por Julio Iglesias,⁴⁴ que se promovían en el ámbito educacional. Algunas ponencias daban la impresión de que los problemas de los jóvenes eran resultado de que iban al cine a ver algunas películas. El ICAIC se preparó para esa discusión.⁴⁵

En el Congreso el ICAIC presentaba como ponencia “El cine y la educación”, cuyos autores, Julio García-Espinosa y Manuel Pérez, hacían “una evaluación de cómo se han desarrollado las tareas y objetivos de la política cultural del ICAIC y su incidencia en el contexto educacional”. (en *Cine Cubano*, s/a:5) Era una ponencia oficial del organismo, revisada y aprobada por Alfredo en un contexto donde se vivían momentos de tensión en el sector de la cultura artística: en marzo se había puesto en tela de juicio a los intelectuales con el “caso Padilla”. Fue cuando el Congreso de Educación pasó a serlo también de Cultura, con la característica que los maestros, los pedagogos, comenzaron a elaborar criterios sobre la cultura cubana.

Para el ICAIC habían sido años de lucha ideológica intensa.

Dentro de los cineastas cubanos comenzaron a darse las primeras señales de cansancio o de tomar distancia con la Revolución. Fernando Villaverde, [Eduardo] Manet, [Roberto] Fandiño, Fausto Canel, personas muy diferentes, de diferentes grados de integración a la Revolución [...]. Recuerdo reuniones presididas por Alfredo, donde esos realizadores pidieron permiso para ausentarse del ICAIC y pasar por

la experiencia de estar un tiempo en Europa. La política que se siguió por la dirección del ICAIC fue viabilizarles todos los pasos para que se fueran y regresaran, si lo consideraban conveniente, al año o a los dos años. Ninguno volvió. (Manuel Pérez en Arango, 1997:10)

No obstante, el ICAIC tenía como crédito:

tanto el premio de *Lucía*, los reconocimientos que recibe *La primera carga al machete*, el millón de espectadores de *Aventuras de Juan Quinquín*, el éxito de crítica de *Memorias del subdesarrollo*, o la obra de conjunto de Santiago Álvarez, y en general la presencia del movimiento documentalista [que para Alfredo, según le exponía a su amigo, el cineasta brasileño Glauber Rocha, ayudaban a] romper, en un país en revolución, el mito de los artistas “difíciles” o de la política como anti-arte, y la relación que resulta tan aparentemente difícil de restablecer, la vida se encarga de anudarla, de reanudarla. (2002:88)

Manuel Pérez, secretario en la Comisión 6-B destinada a la cultura y los medios de comunicación masiva, rememoraba:

la noche en que se discutió la ponencia del ICAIC, [Raúl] Roa estaba presidiendo la sesión. De inmediato, un compañero de la juventud planteó algunas dudas y opiniones adversas sobre nuestra ponencia. Alfredo, de inmediato, le salió al paso y comenzó un debate que se volvió rápidamente muy ácido. Alfredo, entre otras cosas, había rechazado las propuestas manejadas por delegados del evento, de que se crearan comisiones de las organizaciones de masas, que tendrían la función de asesorar el trabajo de los organismos culturales. Decía que si él estaba al frente de la institución era para responsabilizarse con

⁴⁴ Ahora en vez de *Accatone*, o *La Dulce Vida*, se trataba de películas como *Nuevo en esta plaza* o *Ichi, el esgrimista ciego*.

⁴⁵ Manuel Pérez, entrevista inédita, La Habana, 29/XI/ 05.

su política y con sus decisiones. De pronto, en un momento en que la discusión subía la temperatura y amenazaba con enquistarse, Fidel entró en la sala, acompañado por otros dirigentes. (en Arango, 1997:11)

Fidel llegaba para dar su “concepto acerca del trabajo del ICAIC en la cuestión del desarrollo del cine cubano”.⁴⁶ En su intervención, que nunca ha sido publicada, defendió al ICAIC y a su política cultural: “nosotros entendemos que el ICAIC ha hecho un trabajo responsable, serio y revolucionario en este campo, y que nosotros le tenemos confianza al ICAIC en el trabajo que ha estado haciendo”.⁴⁷ Enfatizaba:

yo quería dejar bien claro esto: el papel que ha estado desempeñando y el concepto que nosotros tenemos del trabajo que hace el ICAIC y la confianza que nosotros tenemos en el compañero Guevara, en su trabajo serio, responsable, en su capacidad, que nosotros reconocemos, todos nosotros, en el compañero Guevara [...] nosotros quisimos una cuestión de justicia [sic] a la tarea que ha realizado el ICAIC y el esfuerzo que el compañero Guevara al frente de ese organismo ha hecho y sabiendo los problemas delicados, difíciles, complejos, peliagudos, incluso algunos cosas que él no podía plantear, por eso yo me di una vueltecita por aquí.⁴⁸

Fidel no solo reiteraba el apoyo al ICAIC, sino que afirmaba el criterio de Alfredo de

que la violencia está en la vida, no en el cine, porque aunque

yo estoy seguro que un gran número de familias y prácticamente una gran parte de la ciudadanía tiene que tener preocupaciones serias con relación a las películas que se exhiben. [Pero] nosotros debemos comprender perfectamente bien cuales son las condiciones, cuales son los medios, mediante los cuales nosotros debemos y podemos contrarrestar estas influencias negativas.⁴⁹

En su ponencia, el ICAIC defendía

su programación cinematográfica como instrumento de descolonización y por tanto, de aporte al desarrollo de un pensamiento cada vez más libre de sujeciones y estructuras condicionantes de la indefensión, cuando no de la subordinación. (en *Cine Cubano*, s/a:14)

Alfredo planteaba que la única manera de descolonizar las pantallas era que no hubiera predominio de una cinematografía sobre otra y que se hiciera una selección de las mejores películas. “Eso no quiere decir que el ICAIC estuviera en una urna de cristal al margen del resto del país, y que no hubiese sido necesario tener en cuenta la correlación de fuerzas en el ámbito cultural hasta que se creó el Ministerio de Cultura”.⁵⁰ Pero el ICAIC continuó comprando y exhibiendo con criterio selectivo, de acuerdo a lo que ofrecía el mercado internacional, películas de los países capitalistas, y del cine socialista como *Todo para vender, Paisaje después de la batalla, Los*

⁴⁶ Fidel Castro, comparecencia en la comisión 6-B, del Congreso Nacional de Educación y Cultura, 1971. Versión taquígráfica. Inédita.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ La incondicionalidad a Alfredo se había demostrado previo al Congreso, en el Congresillo entre varios dirigentes, presidido por Fidel y Belarmino Castilla: “Alfredo hace una larga exposición en este Congresillo sobre la complejidad de la cultura cubana, que por su forma no le simpatizó a una parte del auditorio, que evidentemente quería respuestas más claras y más simples. Y en un momento dado Belarmino [Castilla] que estaba en la mesa, interrumpe a Alfredo y le dice: ‘Bueno, entonces la cultura cubana no existe’. Y esa pregunta provocó que una parte del auditorio no muy simpatizante con la exposición de Alfredo aplaudiera a Belarmino como respuesta e interrumpir a Alfredo. Pero Fidel interrumpe el aplauso y dice: ‘Belarmino no ha entendido la exposición de Alfredo’. Paró a la gente y Alfredo pudo terminar”. (Manuel Pérez, entrevista inédita, La Habana, 29/XI/ 05)

⁴⁹ Fidel Castro, comparecencia en la comisión 6-B, del Congreso Nacional de Educación y Cultura, 1971. Versión taquígráfica. Inédita.

⁵⁰ Manuel Pérez, entrevista inédita, La Habana, 29/XI/ 05.

abedules o *Solaris*. Incluso, Alfredo incorporó a la institución a miembros de la revista *El Caimán Barbudo*, como Víctor Casaus, Jesús Díaz y Guillermo Rodríguez Rivera, que habían sido criticados en el Congreso.

Lo que no se ha tomado en cuenta en el análisis de la política cultural del ICAIC durante el “quinquenio gris” es la creación de las estructuras del Partido⁵¹ en Organismos Centrales. Con la creación del aparato del Partido empezó a existir más control sobre la gestión del ICAIC y ya no se daba una relación tan directa entre los más altos representantes de la dirección de la Revolución y los dirigentes del ICAIC; el Partido pedía, incluso, ver las películas que se iban a estrenar, y las que producía el ICAIC. Con *Ustedes tienen la palabra* de Manuel Octavio Gómez, realizada en 1973, hubo sus suspicacias.

El ICAIC la quería estrenar en la celebración de su aniversario quince, pero algunos compañeros opinaban que había que hacerle cambios, sobre todo en el final. La discusión, llegado a un punto, se estancó. Entonces Fidel vio la película, y dicen que dijo: “Dejen trabajar, compañeros”, y *Ustedes tienen la palabra* se estrenó en el 74, sin que se le hicieran cambios [...]. (Manuel Pérez en Arango, 1997:12)

El 5 de marzo de 1973 en carta a Raúl Castro, Guevara exponía “la pérdida de autoridad en la dirección de los organismos, y como consecuencia de todo ello la indefinición práctica de los centros y niveles de decisión” (2003:267) que se resumía en los lineamientos proyectados para la estructura del Partido. Serían los antecedentes de la disolución y dislocación del ICAIC como organismo autónomo. En diciembre de 1975, el Gobierno Revolucionario crea el Ministerio de Cultura (MINCULT), según acuerdo tomado durante el I Congreso del Partido Comu-

nista de Cuba, celebrado en este mes. Entre los organismos autónomos que pasarían a formar parte del mismo se encontraba el ICAIC, cuyo presidente, Alfredo Guevara, es nombrado Viceministro de Cultura, a cargo de la esfera del cine.

Hasta el total establecimiento del MINCULT, Alfredo lucharía por conservar para el ICAIC su carácter de organismo nacional, como hiciera saber en carta a Belarmino Castilla el 19 de agosto de 1976:

valdría la pena entonces, y por todas esas razones, preguntarse cuáles han sido las condiciones que han permitido, a partir del triunfo de la revolución, en el marco de la revolución, y reflejando y protagonizando en su escala el proceso revolucionario, que un cine deviniera de proyecto en realidad y, de realidad, en fenómeno artístico destacado, en un plazo excesivamente corto, diecisiete años y medio. Y también valdría la pena preguntarse si la jerarquía y autonomía relativa que ahora le negamos, y la estructura en que se la inserta, beneficiará o lastimará sus posibilidades. No su vida, que está garantizada por la revolución. (2003:279)

La conveniencia o no conveniencia, como señalara Alfredo, estaba cerrada. Una vez creados los Órganos del Poder Popular en todas las provincias, parte del sueño del ICAIC que se instauró desde las salas de cine del país y también desde los Cine-Móviles, pasa a ser administrada por estos, a través de las Empresas Exhibidoras de Películas de cada provincia. El ICAIC, como organismo rector de la actividad cinematográfica, continuaría a cargo de la orientación metodológica, la programación y la distribución. Pero ya no era el controlador absoluto como lo defendió durante quince años. La centralización obtenida desde 1965, uno de los mecanismos

⁵¹ El aparato del Partido crea formalmente sus estructuras del 71 al 73, aunque como núcleo existe desde los años 67 o 69 sin ejercer ningún control en un organismo central: “cinco realizadores cinematográficos, tres camarógrafos, dos editores, y varios técnicos. Y con ellos un buen número de militantes para la Juventud, que comprende igualmente a varios creadores y técnicos” (Guevara, 2002:88) era “el primer grupo o núcleo de comunistas en el campo de las manifestaciones artísticas de la cultura”. (Guevara, 2003:204-205).

para garantizar su política cultural, se diluía en diferentes administradores.

Para Alfredo, como le haría saber a Fidel Castro, era convertirse

en funcionarios arquetípicos, transmisores de las decisiones del Ministro, coordinadores ajustados a determinadas normas y a una fórmula de dirección: el funcionario principal es intercambiable e intercambiables sus funciones, intercambiables son también los que le siguen en rango. (2003:285)

A pesar de la apelación de Alfredo Guevara a Fidel, el ICAIC sufrió “la abrupta ruptura de las interrelaciones cinematográficas, que hasta hoy constituyen un sistema, y finalmente la dejerarquización del cine cubano”. (Guevara, 2003:281)

Durante *el tiempo de fundación* de su política cultural, la relación y el acceso directo a Fidel Castro habían ayudado a legitimar la potestad cinematográfica del Instituto del Cine, junto al patronato acérrimo y defensa de Alfredo Guevara de su proyecto cultural que se resumía en las siglas ICAIC. La historia de la política cultural del ICAIC es la constatación en sí misma de esa frase de Alfredo Guevara:

las revoluciones no son paseos de *riviera*. Son siempre, han sido, serán (porque serán) conmociones que a veces desbordan su violencia más allá de ciclos precisos, y no son pocas las vidas que transforma el cambio, o que golpean los errores, y a veces hasta los aciertos, que en su curso tienen lugar. (1998:93)

Bibliografía

- Acosta de Arriba, Rafael 2001 “Cine e identidad cultural. Algunas reflexiones”, en *El signo y la letra. Ensayos sobre literatura y arte* (La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello).
- “Aclaraciones” 1965 (La Habana: Editora Política) Tomo II.
- Aguirre, Mirta 1987 “Apuntes sobre la literatura y el arte”, en *Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo* (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.
- Arango, Arturo 1997 “Manuel Pérez o el ejercicio de la memoria”, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana) Año 35, No. 5, septiembre-octubre.
- “Aspectos del cine cubano 65” 1966, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 31-32-33.
- Baujín, José Antonio 2004 “Mirar a los sesenta... desde la literatura cubana”, en *Mirar a los 60. Antología Cultural de una Década* (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes).
- Cossío Woodward, Miguel 1984 “Cuba: cultura y revolución”, en *Temas* (La Habana) No. 2, abril-junio.
- Caballero, Rufo y Joel del Río “No hay cine adulto si herejía sistemática”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 140.
- Carpentier, Alejo “... Una siempre renovada muestra de artes sugerentes...”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 140.
- Castilla, Belarmino 1971 Discurso de apertura, en *Memorias. Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* (La Habana: MINED).
- Castillo, Luciano 2005 *A contraluz* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente).
- Castro Ruz, Fidel 1987 “Palabras a los intelectuales”, en *Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo* (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.

- _____ 1987 “¡Adelante, escritores y artistas, junto a los obreros, junto a los campesinos y a los defensores de la patria!”. Discurso de clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba (fragmentos), en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.
- _____. 1971 Discurso pronunciado en el acto de inauguración de la secundaria básica “Ceiba Uno”. En *Memorias. Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* (La Habana: MINED).
- _____. 1971 Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en *Casa de las Américas* (La Habana) Año XI, No. 65-66, marzo-junio.
- _____. Discurso pronunciado en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos del país, efectuado en 23 y 12, frente al cementerio de Colón, el día 16 de abril de 1961. En <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html>>. acceso enero de 2009.
- _____. Discurso pronunciado en el resumen de la velada conmemorativa de los Cien años de lucha, efectuada en la Demajagua, el 10 de octubre de 1968. En <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html>>. acceso enero de 2009.
- “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos” 1963, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana) Año II, No. 23, 3 de agosto.
- “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” 1971, en *Casa de las Américas* (La Habana) Año XI, No. 65-66, marzo-junio.
- Daicich, Osvaldo 2004 *Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos* (España: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano).
- Díaz Torres, Daniel 2005 “45 aniversario”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 158, segundo semestre.
- “Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad” 1969 Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fonet, Carlos María Gutiérrez, en *Casa de las Américas* (La Habana) Año X, No. 56, septiembre-octubre.
- Dorticós Torrado, Osvaldo. “Discurso pronunciado en la Apertura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba”, en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.
- “Dos posiciones de principios” 1964 [Fragmentos del discurso pronunciado por el Dr. Raúl Roa, Ministro de Relaciones Exteriores, el 20 de diciembre de 1963], en *Cine Cubano* (La Habana) No. 17, enero.
- Douglas, María Eulalia 1996 *La tienda negra: el cine en Cuba [1897-1990]* (La Habana: Cinemateca de Cuba).
- “El cine cubano... 1969”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 54-55.
- “El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 66-67.
- “El Consejo Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara” 1963, en periódico *Hoy* (La Habana) viernes 20 de diciembre.
- “En Cuba el cine busca al público”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 140.
- Fernández Retamar, Roberto 2004 “Para un diálogo inconcluso sobre ‘El socialismo y el hombre en Cuba’”. En <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=6731>>. acceso enero de 2009.
- _____. “Calibán” 1980, en *Revolución, Letras, Arte* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).

- Fonet, Ambrosio. 1980 “El intelectual en la Revolución”, en *Revolución, Letras, Arte* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- _____. 2001 “Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción de ICAIC (1959-1989)”, en *Temas* (La Habana) No. 27, octubre-diciembre.
- _____. 2004 “La década prodigiosa: un testimonio personal”, en *Mirar a los 60. Antología Cultural de una Década* (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes).
- _____. “Razón de un homenaje”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 157. En <<http://www.cuba-cine.cu/revistacinecubano/no157/dossier.htm>>. acceso enero de 2009.
- Fowler, Víctor 2004 *Conversaciones con un cineasta incómodo* (La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ediciones ICAIC).
- García, Alicia 2005 “Cuba: el cine en libros y folletos”, en *Coordenadas del cine cubano 2* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente).
- García Borrero, Juan Antonio 2002 “Por una relectura crítica de la década prodigiosa”, en *La edad de la herejía* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente).
- _____. 2002 “Las aporías del gris”, en *La edad de la herejía* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente).
- _____. 2002 “La democracia del placer”, en *La edad de la herejía* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente).
- _____. 2002 “Elogio de las sombras”, en *Rehenes de la sombra* (Huesca: Festival de Cine de Huesca, Filmoteca de Andalucía y Casa de América).
- _____. 2002 “El discurso fílmico de la duda”, en *Rehenes de la sombra* (Huesca: Festival de Cine de Huesca, Filmoteca de Andalucía y Casa de América).
- García-Espinosa, Julio 2001 “El cine cubano o los caminos de la modernidad”, en *Temas* (La Habana) No. 27, octubre-diciembre.
- _____. 2000 “Por un cine imperfecto”, en *Un largo camino hacia la luz* (La Habana, Ediciones Unión).
- _____. 1960 “Apuntes sobre al anticonformismo”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 2, noviembre.
- _____. 1960 “La crítica y el público”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 3, noviembre.
- _____. 1963 “Vivir bajo la lluvia”, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana) Año II, No. 15, 1º de abril.
- _____ y Manuel Pérez “El cine y la educación” Ponencia presentada al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 69-70.
- González, Reynaldo 2002 “Titón, artista-ciudadano”, en *Cine cubano ese ojo que nos ve* (San Juan: Editorial Plaza Mayor).
- _____. 2002 “Ese ojo que nos ve –la historia y otros zarandeos en el cine cubano”. en *Cine cubano ese ojo que nos ve* (San Juan: Editorial Plaza Mayor).

- Guanche, Julio César 2006 “El camino de las definiciones. Los intelectuales y la política en Cuba. 1959-1961”, en *Temas* (La Habana) No. 45, enero-marzo.
- _____. “El continente de lo posible. Política y cultura en Cuba 1959-1968”. Inédito.
- Guevara, Alfredo 1998 “No es fácil la herejía”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “Para alcanzar la lucidez suficiente”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “Alfredo Guevara responde a las Aclaraciones”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “Declaraciones de Alfredo Guevara”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “Aclarando las Aclaraciones”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “Notas sobre la política cultural del Partido”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “Una carta a Juan Marinello”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “Realidades y deberes de la crítica cinematográfica”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 1998 “La condición del público”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____. 2002 *Un sueño compartido* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2002 *Ese diamantino corazón de la verdad* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “No somos ‘milagrosos’” [Respuesta pública a la campaña de anónimos anticomunistas enviados a la revista Bohemia], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “Nuestro cine siempre en ustedes” [Carta a Luis Buñuel], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “Qué unidad pueden defender” [Carta a Osvaldo Dorticós y a Fidel Castro], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “Revisando nuestro trabajo”, en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “El oficio del artista. Verdad y belleza” [Carta a Fidel Castro], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “El único camino culto es el camino de lo real” [Intervención en un Consejo de Dirección del ICAIC], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “El cine, un arma del pueblo”, en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “Confrontación y experimentación [Carta a Fidel Castro], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).
- _____. 2003 “Cómodos repetidores” [carta a Fidel Castro], en *Tiempo de fundación* (Madrid:

Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la sembrar y desarrollar conciencia”, en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “Declaración de los cineastas cubanos (1969)”, en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “Reconocer en el cine la imagen”. Entrevista concedida a la revista Romances, en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “La condición del artista supone un combatiente” [Palabras en la presentación de los nuevos militantes del Partido en la Empresa de Estudios Cinematográficos], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “Dominar los medios que sirven al combate, ayuda a tomar conciencia” [Círculo de análisis interno del discurso de Fidel Castro en el centenario de V.I. Lenin], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “Traidores-coloniales nos piden el suicidio para dormir tranquilos”, en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “La experiencia es la de la práctica” [Carta a Raúl Castro], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “La conveniencia de conservar para el ICAIC su carácter de organismo nacional” [Carta a Belarmino Castilla], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “El artista es también, y ante todo, un protagonista. Arte es para nosotros, en gran medida y ante todo, eficacia” [Carta a Fidel Castro], en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. “El cine cubano tiene 10 años”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 140.

- _____. 1967 “Sobre el cine cubano”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 41.

- _____. 1960 “Una nueva etapa del cine cubano”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 3, noviembre.

- _____. 1998 “El azar concurrente me situó de nuevo en un hito de la historia”, entrevista concedida a Amir Labaki, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).

- _____. 1998 “Más y más claridad”, entrevista televisiva concedida a Amaury Pérez, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).

- _____. 1998 “Las revoluciones no son paseos de rívera”, entrevista concedida a Wilfredo Cancio Isla, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).

- _____. 1998 “La vocación de ser”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).

- _____. 1998 “La miseria es una tara, y hay que combatirla en la vida y en el lenguaje”, en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).

- _____. 2003 “Encuentro en el ISA”, en *Tiempo de fundación* (Madrid; Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 2003 “La revolución la hacemos para hacer más compleja la sociedad”, en *Tiempo de fundación* (Madrid; Iberoautor Promociones culturales S.L.).

- _____. 1999 “Autoentrevista”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 145, julio-septiembre.

- _____. 2008 *¿Y si fuera una huella? Epistolario* (Madrid: Ediciones Autor).

- Guevara de la Serna, Ernesto 2003 “El socialismo y el hombre en Cuba”, en Portal Moreno, Rayza y Milena Recio Silva (comps.) *Comunicación y Comunidad* (La Habana).
- Gutiérrez Alea, Tomás “La muerte de un burócrata”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 140.
- _____. 1960 “El cine y la cultura”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 2.
- _____. 1963 “Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos)”, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana) Año II, No. 29, noviembre.
- Hart Dávalos, Armando. 1986 “Segunda Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO”, en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo III.
- Hernández Otero, Ricardo Luis 2002 *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Resistencia y Acción* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- “Informe Central. Primer Congreso del Partido Comunista” 1986, en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo III.
- “Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de la Cultura”, en *Cine Cubano* (La Habana), No. 140.
- Kohan, Néstor 2006 “Pensamiento Crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la revolución cubana”. En <<http://www.boltxe.info/berria/?p=1489>>. acceso enero de 2009.
- López Segrera, Francisco 1989 *Cuba: cultura y sociedad* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- Luis, William 2003 *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum).
- Martínez Heredia, Fernando 2001 “Educación, cultura y revolución socialista”, en *El corrimiento hacia el rojo* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- Massip, José 1970 “Los directores hablan”, en *Pensamiento Crítico* (La Habana) No. 42, julio, 1970.
- Naito López, Mario. 2005 “El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días”, en *Coordenadas del cine cubano 2* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente).
- Navarro, Desiderio 2001 “In media res publica. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana”, en *La Habana Elegante*, No. 16. En <www.habanaelegante.com/Winter2001/Verbosa.html>. acceso enero de 2009.
- Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación)
- Padura, Leonardo y John M. Kira 2002 *La cultura y la Revolución Cubana. Conversaciones en La Habana* (Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor).
- Pantón, Estrella, Julio García-Espinosa y Jorge Fraga “Para una definición del documental didáctico”. Ponencia presentada al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 69-70.
- Pogolotti, Graziella 2005 “Pensar, hacer, fundar”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 158, segundo semestre.
- Portuondo, José Antonio 1980 “Itinerario estético de la Revolución Cubana”, en *Revolución, Letras, Arte* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).

- _____ . 1987 “Estética y Revolución”, en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.
- Resik Aguirre, Magda 2005 “El cineasta es un descubridor” [Encuentro con Alfredo Guevara], en *La Jiribilla* (La Habana) Año IV, No. 236, 12-18 noviembre. En <http://www.lajiribilla.cu/2005/n236_11/236_01.html>. acceso enero de 2009.
- Río, Joel del 2000 “Cultura y cine cubanos. Confluencias, tensiones y paradojas”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 148, julio-agosto.
- Rodríguez Alemán, Mario 1963 “Alias Gardelito”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 16, diciembre.
- Rodríguez, Carlos Rafael 1979 *Cuba en el tránsito al socialismo 1959-1963* (La Habana: Editora Política).
- _____ . 1987 “Problemas del arte en la Revolución”, en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.
- Ruffinelli, Jorge 2005 *Sueños de realidad. Fernando Pérez: tres décadas de cine* (Fundación Autor, Universidad de Alcalá y FNCL).
- Sanderman, Alejandro 1963 “La *dolce vita*: Fin de un ciclo”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 14-15, octubre-noviembre.
- Sanjinés, Jorge. “Aniversario”. En *Cine Cubano*, No. 157. En <<http://www.cubacine.cu/revistacinecubano/no157/dossier.htm>>. acceso enero de 2009.
- Santamaría, Haydée 1987 “Todo arte verdadero es política”, en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.
- Santos Moray, Mercedes, “Verdadera historia del cine cubano”, en periódico *Trabajadores*. En <<http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cultura/cubayelcine/>>. acceso enero de 2009.
- Sartre, Jean-Paul 2005 “Huracán sobre el azúcar”, en *La náusea y ensayos* (La Habana: Editorial Arte y Literatura).
- Sarusky, Jaime 2006 *Una leyenda de la música cubana. Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- Siquitrilla 1963 “¿Qué películas debemos ver?: las mejores”, en periódico *Revolución* (La Habana) Año VII, Sábado 14 de diciembre.
- “Sobre un debate entre cineastas cubanos” 1963, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 14-15, octubre-noviembre.
- Solás, Humberto 1999 “Reflexiones de Humberto Solás”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 145, julio-septiembre.
- Taladrid, Raúl et al “La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba”. Ponencia presentada al Congreso Cultural de La Habana, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 49-51.
- Trujillo, Marisol, “El cartel: lo útil y lo bello”, en *Cine Cubano* (La Habana) No. 140.