

PM (PM, Sabá Cabrera Infante / Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961, 13', VO)
+ *Coffea Arábica* (*Coffea Arábica*, Nicolás Guillén Landrián, Cuba, 1968, 18', VO)
+ *Por primeira vez* (*Por primera vez*, Octavio Cortázar, Cuba, 1969, 9', VO)
+ *Kung fu 2003* (*Kung fu 2003*, Tampico, Cuba, 2003, 15', VO)

Unha cuestión de principios

Aínda sen as condicións dispostas para o arranque dunha industria do cinema, Alfredo Guevara, redactor da Lei de creación do ICAIC, apresurábase a declarar as bases que sosteían a nova institución: máis que decretar unha lei —a carencia de regulamentos e regulacións facíao evidente— o obxectivo era fixar posicións con relación á cultura dentro da Revolución.

O seu primeiro *Por canto*, ao destacar que «o cinema é unha arte», segundo Guevara en «Cine cubano 1963», «pretendía servir de catalizador, establecer unha fundamental cuestión de principios, operar como advertencia, e armarnos para o combate»¹. De acordo con Manuel Pérez, por tras deste enunciado revelábase o influxo da procedencia e itinerario políticos do presidente do ICAIC. Cando Guevara fai esta anunciación,

está aclarando, fronte aos que podían ver no cinema un instrumento ao servizo máis inmediatista e directo da educación e da propagada, que o cinema non ten por que negar o seu rol de instrumento e de concienciación, pero que o cinema é unha arte. Porque este é un Alfredo que pasou entre os 20 e os 30 anos por unha experiencia do que é o socialismo no mundo².

Sen dúbida, a experiencia do socialismo na Europa do Leste durante a estancia de Alfredo en Praga entre os anos 1950 e 1952 —momento no que ten lugar o caso Slánský³—, xunto á morte de Stalin en 1953, o fusilamento de Lavrenti Beria aos poucos meses, e o XX Congreso do Partido Comu-

1. Alfredo Guevara (1998): *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC), p. 115.

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

3. Rudolf Slánský, secretario xeral do partido comunista checoslovaco, foi acusado de ser líder dunha conspiración contra o Estado e executado en 1952.

nista na Unión Soviética — xa con Alfredo de volta á Habana do golpe de estado de Fulgencio Batista—, foron a base de futuras contradicións del coa dirección do Partido Comunista, que marcan a súa saída do PSP para se alistar ao Movimiento 26 de Julio.

Non só o compromiso cunha Revolución que xa se declarara socialista, senón as súas conviccións marxistas-leninistas —que os sobresaltos na súa militancia co Partido non lle fixeron abandonar—, faríano explicitar a concordancia —segundo se constata desde o artigo primeiro da Lei nº 169— cos fins do proceso revolucionario que facía posíbel o nacemento do ICAIC e garantía o clima necesario para a liberdade creadora. Alfredo manifestaba na súa intervención nun Consello de Dirección do ICAIC, logo do enfrontamento na Biblioteca Nacional a *Lunes de Revolución* polo seu diversionismo ideolóxico:

vivimos en medio dunha revolución, e os contidos que debemos expresar son os contidos dunha revolución, creo que con maior razón, que non é un acto negativo senón un acto positivo, formular aos creadores novos a necesidade de estudar o marxismo, non xa como un acto político, senón como un acto artístico, como parte da súa formación⁴.

O carácter militante do novo cinema sería probado coa divulgación da obra e os feitos da Revolución, como o testemuñaron desde o primeiro momento os filmes *Historias de la Revolución*, *Realengo 18 ou Cuba 58*. Na súa Lei, o ICAIC proclamaba o cinema como «o máis poderoso e suxestivo medio de expresión artística e de divulgación e o máis directo e entendido vehículo de educación e popularización das ideas»⁵. O cinema era ese «medio de gran impacto emocional nas masas. [...] arte de masas, con todo o que isto representa politicamente. [...] unha arma ideolóxica do calibre máis groso»⁶.

Con estas concepcións, o ICAIC realizaba os seus deberes indeclinábeis desde canles delimitadas que separaban da función da arte cinematográfica, especialmente da produción de ficción, a pedagogía social ou a propaganda. Ao tempo que constituían a escola-práctica para os cineastas novos, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* —semanal editorial revolucionario sobre varios temas nacionais e internacionais— cumpría a función política máis directa xunto á *Enciclopedia Popular* e os documentais de divulgación —despois reunidos como

4. Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.) (1987): *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación), Tomo IV, p. 93-94.

5. «Creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)». En Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.) (1987): *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación), Tomo IV, p. 8.

6. Tomás Gutiérrez Alea (1960): «El cine y la cultura», en *Cine Cubano*, nº 2, p. 6.

Principios e polémicas no ICAIC

Sandra del Valle

científico-populares—, os cales puñan o acento na análise didáctica de fenómenos específicos relacionados coa produción, a saúde pública, a educación, etcétera.

Por iso, cando nas xuntanzas na Biblioteca Nacional se fixo referencia ao carácter propagandístico de filmes como *Historias de la Revolución* e *Cuba baila*, Alfredo replicaba case con soberbia:

parece ser que todo o que ten un contido revolucionario é propaganda, e se todo o que ten un contido revolucionario é propaganda sentímonos orgullosos de ser propagandistas, pretendemos que a nosa propaganda, a propaganda que facemos a través dos documentais e dos filmes e dos noticiosos, e de todas as formas a través das cales nos expresamos, sexa unha propaganda que teña un valor artístico, unha intención artística⁷.

Como afirmara Alfredo no informe redactado para o Congreso Nacional de Cultura en 1962, tanto as posicións ideolóxicas, como a concepción do traballo cultural que inspiraban ao ICAIC partían dun principio básico:

a cultura, as súas manifestacións, a arte cinematográfica precisamente, non poden ser elaboradas nun laboratorio e moito menos poden planificarse as obras de creación ou o xurdimento, desenvolvemento e maduración dos artistas que as fan posibles. (en *Cine Cubano*, s/a:46)

De aí que o ICAIC asumira como labor principal crear as condicións materiais, a base industrial para o desenvolvemento da arte cinematográfica, e promover unha atmosfera espiritual que permitira e, aínda máis, que facilitara a expresión do talento creador:

isto explica a adhesión que fixen —explicaría Guevara—, que forma parte da miña vida desde moi novo, a toda esa busca que a nosa vangarda literaria e artística protagonizou desde anos moi temperáns⁸.

Co alicerce na tradición cultural integrárase o contacto directo entre os aprendices do ICAIC e cineastas estranxeiros como Agnès Varda, Chris Marker, Joris Ivens, Theodor Christensen no documental e Mikhail Kalatózov, Armand Gatti, entre outros, na longametraxe, «experiencia [que] nos deixou un saldo positivo aínda cando eses filmes non son representativos do que é a nosa cinematografía»⁹. O método e o fin era:

xunto a cada director ou figura estranxeira irán dous ou máis cubanos que aprenderán o oficio, descubrirán novas facetas e posibilidades do cinema, despregarán o seu talento e orixinalidade e converteranse así, e só deste xeito, estudando, adestrando, xunto aos xenios verdadeiros, en verdadeiros directores, verdadeiros cineastas¹⁰.

[...]

Definirse na polémica

«O ICAIC era un organismo vivo, polémico [...]. Eu coido que a clave está en que os homes que fundaron este organismo eran homes de cinema, de cultura e de política. Non eran funcionarios aos que deran unha tarefa». Esta natureza polémica que nos reseñou Manuel Pérez, fundador e cineasta do ICAIC, non só estaría expresada en múltiples escenarios onde o seu presidente, Alfredo Guevara, defendería os principios da súa política cultural, senón que se viviu e conformou no interior mesmo da institución.

Unha esencia, que presenciou a antiga Biblioteca ICAIC do noveno piso, como espazo central dos debates internos, ou que documentos inéditos resgardan, transpira a través da revista *Cine Cubano*, creada, como anuncia desde as súas páxinas, «para abordar desde o punto de vista informativo

e teórico os problemas do noso cinema e da arte e a cultura contemporáneas»¹¹.

As discusións sobre a estética que definía ou tería o dereito de expresar a ideoloxía da Revolución provocaran a aparición do ensaio de Mirta Aguirre «Apuntes sobre la literatura y el arte», como resposta terminal ás posicións asumidas polos cineastas do ICAIC. En abril do 1963, coa metáfora «tirar co paraugas» porque «é máis honesto e práctico aprender a vivir baixo a chuvia», Julio García-Espinosa denunciaba o oportunismo (onde «moitos sacaran o vello paraugas co que capearan sempre todos os temporais») e «o dogmatismo e os seus semellantes [que] de cara a suprimir o devandito caos [o que enxendra o capitalismo no home], tratan de se converter en donos do home en lugar de tentar que sexa o home quen se convirta en dono de si mesmo»¹².

«Vivir baixo a chuvia» era a opinión de Julio sobre temas que quedaran pendentos na última asemblea da UNEAC, e que pola súa crítica á «mesma linguaxe de hai 40 anos», «a mesma actitude recetaria», a «camisa de forza [...] que se tratou de impór a toda a realidade, [...] tratar de conxelar a realidade»¹³, se insería no que *La Gaceta de Cuba* publicaría meses despois como «importantes debates que arredor da estética marxista se están a producir en Cuba».

En novembro, desde as súas «Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos)», Alea reiteraba:

as nosas inxerencias e o noso desacordo perante posicións que consideramos dogmáticas (aquelas que pretenden suprimir, desde posicións de forza toda expresión que non responda a unha aplicación rixida e mecánica de principios marxistas mal dixeridos)¹⁴.

Na polémica na Universidade da Habana, sobrevida tras a sinatura do documento ao que alude Gutiérrez Alea no seu texto, algúns aspectos da cultura, especificamente os acordos e determinadas manifestacións de principio sobre cuestións estéticas na Unión Soviética eran

discutibles para a meirande parte de nós [os cineastas]. E para moitos resultaban en gran medida inaceptábeis. Díciase daquela que esas manifestacións e acordos tiveran lugar na Unión Soviética e que non tiñan nada que ver coa política cultural que se desenvolvería entre nós [...].

Pero «se estaban a facer manifestacións de principio acerca da arte no socialismo, e tocábanos a nós tamén, por principio»¹⁵.

Nos terreos do ICAIC, os cineastas cubanos concluíran, despois de sesións de debates entre o 4 e o 6 de xullo do mesmo 1963, que

a expresión de novos contidos require do artista a busca e realización de formas novas. Pero a arte non se reduce aos seus determinantes exteriores. A arte é un reflexo da realidade e, ao tempo, unha realidade obxectiva. [...] como expresión do principio de liberdade formal: na loita de ideas e tendencias estéticas, a vitoria posible dunha tendencia sobre as outras non pode ser consecuencia da supresión do resto, [...] senón resultado da súa superación teórica e, sobre todo, práctica.

A discusión aludía, entre outros aspectos, á crítica ao abstraccionismo referida publicamente na Biblioteca Nacional durante a xuntanza cos intelectuais. Como resposta, os cineastas sustentaban que

11. «Sobre un debate entre cineastas cubanos», en *Cine Cubano*, nº 14-15, outubro-noviembre 1963, p. 14.

12. Julio García Espinosa (1963): «Vivir bajo la lluvia», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 15, 1º de abril, p. 7.

13. Julio García Espinosa (1963): «Vivir bajo la lluvia», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 15, 1º de abril, p. 7.

14. Tomás Gutiérrez Alea (1963): «Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos)», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 29, noviembre, p. 5.

15. Tomás Gutiérrez Alea (1963): «Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos)», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 29, noviembre, p. 5.

7. Alfredo Guevara (1998): *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC), p. 190.

8. Alfredo Guevara (1998): *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC), p. 41.

9. Tomás Gutiérrez Alea en Juan Antonio García Borrero (2002): *La edad de la herejía* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente), p. 73.

10. Alfredo Guevara (2003): *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.), p. 63.

a supresión de expresións artísticas, mediante o procedemento de atribuír carácter de clase ás formas artísticas, lonxe de propiciar o desenvolvemento da loita entre tendencias e ideas estéticas —e propiciar o desenvolvemento da arte—, restrinxen arbitrariamente as condicións da loita e restrinxen o desenvolvemento da arte¹⁶.

Asinaban as «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos» Manuel Pérez, Pastor Vega, Titón, José Massip, Julio García-Espinosa, entre outros. A ausencia da rúbrica de Alfredo Guevara testemuñaba por que a nota que precedía a declaración expuña que a dirección da revista *Cine Cubano* non compartía no seu conxunto a fundamentación teórica do documento, e establecía reservas ao respecto dalgunhas afirmacións¹⁷.

Según José Antonio Portuondo, era

fácil advertir as contradicións e a confusión que acusan algunhas destas conclusións: o concepto de coexistencia e o de coexistencia pacífica que en definitiva non quere dicir outra cousa, neste caso, que o dereito á libre expresión estética, dentro do marco da Revolución, que fora definido xa en termos claros e terminantes por Fidel nas «Palabras a los intelectuales»; a falacia da unicidade da cultura, refutada por Lenin, e o suposto carácter non clasista das categorías formais, que é tanto como negar o carácter clasista da mesma arte¹⁸.

Porén, o ICAIC recoñecía as súas conclusións e declaraba o seu absoluto acordo coa intención moral dos que as suscribían¹⁹, pois como fundamento se sinalaba:

non podemos sumirnos no silencio ou a indeferencia, ou pretendernos alleos a canto se discute no mundo contemporáneo: as ideas e tendencias circulan e penetran, abren automaticamente discusións necesarias, e como artistas conscientes debemos abordar eses problemas. Rexeitamos a política da avestruz²⁰.

Principio do que sería o xuízo culminante de todas estas discusións: a polémica entre Alfredo Guevara e o director do xornal *Hoy*, Blas Roca Calderío.

Lunes, P.M. e a centralización

Os debates na Biblioteca Nacional sobre a censura da curtametraxe documental *P.M.* deixaran imposta unha especie de soberanía cinematográfica do ICAIC. A inminente agresión militar dos Estados Unidos á Illa tomárase como pretexto para sacrificar un filme que mostraba unha exaltación contraria á tensión que vivía o país. Alfredo Guevara, coñecedor do ambiente que relataba a curtametraxe, impugnaba:

non son alleo ao mundo que recolle *P.M.* Titón, Guillermo Cabrera Infante e eu, con Olga Andreu e algunha que outra vez con Villo Olivares estivemos en El Chori, un cabaretucho da praia que impregna coa súa experiencia o fio condutor do documental: os baixos fondos, a embriaguez (e a marihuana), a música queixosa que acompaña o alcol e o abandono de si mesmo²¹.

Guillermo Cabrera Infante rebautizaríao como «deza-seis minutos que conmovieron a Castro —a 24 cadros por segundo—»²²; pero o certo é que, máis que o trastorno que un documental puidera causar no pobo revolucionario ou no seu máximo líder, *P.M.* se revelaba como unha crítica á

determinación estética do ICAIC e, sobre todo, ao carácter totalitario que moitos lle adxudicaban á institución, que despois do incidente, segundo palabras de Alfredo Guevara durante a súa intervención na Biblioteca Nacional²³ era comparada coas oficinas do BRAC²⁴.

O filme fora rodado contra o Nadal de 1960 por uns mozos afeccionados, Orlando Jiménez-Leal e Sabá Cabrera Infante, con restos de rolos de película do noticiario do Canal 2 dirixido por *Lunes*, o son rexistrado cunha gravadora de aramio e revelada nos Estudios del Río, que aínda non nacionalizara o ICAIC. Os cincocientos pesos que Guillermo Cabrera Infante, irmán de Sabá, daría para o remate do filme coa condición de que *Lunes* tivera a primicia da proxección por televisión, enfrontaban o magazin ao ICAIC en calidade de produtores cinematográficos²⁵.

Xunto a isto, o filme tería un comentario panexirista do crítico cinematográfico da revista *Bohemia*, Néstor Almendros:

e que é *Pasado Meridiano*? Pois simplemente un pequeno filme (dura uns quince minutos) que recolle fielmente toda a atmosfera da vida nocturna dos bares populares dunha gran cidade. A cámara bisturí trasládase como un noctámbulo incansábel de Regla, na lancha ao porto da Habana, e aos cafés de Cuatro Caminos, para terminar nos tendillóns da praia de Marianao e de novo en Regla. O procedemento non puido ser máis simple: é o do cinema espontáneo, o «free cinema» de tanto auxe agora no mundo. [...] é documento visual e sonoro, pero documento onde acontece tamén unha transfiguración poética de feitos que son comúns, que vemos todos os días. *P.M.* é enormemente realista, pero é tamén enormemente poética²⁶.

As palabras de Almendros e a propia estética de *P.M.* devían nunha resposta a *Cuba baila* de Julio García-Espinosa, un filme de expresión neorrealista que retrataba a vida e o baile cubanos. Na súa reseña do filme, aínda que sinalaba valores, Almendros non esqueceu salientar os seus defectos:

deulle a *Cuba baila* tres estrelas —boa produción— mientras que aos *amateurs* outorgoulles catro estrelas —excelente produción. A reseña de Almendros foi apoiada polo crítico Luis Orticon (Luis Agüero), quen escribiu en *Bohemia* que *P.M.* conseguira algo ausente noutras producións cubanas²⁷.

A tensión entre os dous grupos fixérase explícita no número 94 de *Lunes*, dedicado ao cinema. «*Lunes va al cine*» enfrontábase directamente ao ICAIC con artigos como o de Emilio García Riera, onde non só se expuña que «o neorrealismo era algo do pasado e o 'New Wave' do presente, senón que se declaraba que ambos os dous movementos se opúñan entre si»²⁸. A visión do ICAIC estaría representada nos ensaios de Julio García-Espinosa «El neorrealismo y la nueva ola francesa» e un artigo de Gutiérrez Alea onde explicaba o uso de actores non profesionais no filme *Rebelde*, xunto ao texto-manifesto de Alfredo Guevara, «Realidades y deberes de la crítica cinematográfica».

Para fixar as carencias da crítica cinematográfica, Guevara sinalaba unha crítica que

inspirada nas necesidades dun público limitado e estetizante, e moitas veces convertida en recurso literario de escritores

16. «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 23, 3 de agosto 1963, p.9.

17. «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 23, 3 de agosto 1963, p.14.

18. José Antonio Portuondo (1980): «Itinerario estético de la Revolución Cubana», in *Revolución, Letras, Arte* (La Habana: Editorial Letras Cubanas), p. 171.

19. «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 23, 3 de agosto 1963, p.14.

20. «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», en *La Gaceta de Cuba*, Año II, nº 23, 3 de agosto 1963, p.14.

21. Alfredo Guevara (1998): *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC), p. 89.

22. En William Luis (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum), p. 149.

23. Alfredo Guevara (1998): *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC), p. 199.

24. BRAC: Oficina de Represión de Actividades Comunistas na ditadura de Fulgencio Batista.

25. Cabrera Infante en William Luis (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum), p. 149.

26. En William Luis (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum), p. 38.

27. William Luis (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum), p. 149.

28. William Luis (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum), p. 41.

fracasados ou en refuxio burocrático e sen maiores estímulos artísticos, adoita reflectir os humores do redactor e o seu enxeño persoal na construción de frases hábiles ou o intercambio de citas egolóxicas de valor puramente publicitario²⁹.

Sen dúbida a súa crítica á crítica dirixíase á redacción do suplemento cultural do xornal *Revolución*, opinións que confirmaría na súa intervención na sala da Biblioteca Nacional durante a destitución política de *Lunes*: «a crítica cinematográfica, non era nada máis que a expresión dos humores de Néstor Almendros, Guillermo Cabrera Infante, de Fausto Canel [...]»³⁰.

Julio García-Espinosa secundaba no seu texto «La crítica y el público»:

a crítica encheuse de adxectivos, de opinións moi persoais e mesmo de certos valores literarios que operaban independentemente. En realidade, para alén dunha certa función informativa, non se podía facer moito máis. Facíase necesaria a relación cun público máis amplo que determinara e exixira a verdadeira responsabilidade do crítico³¹.

As palabras de Julio parecían referencia directa ao estilo de crítica que facía Cabrera Infante na revista *Carteles*.

Porén, as críticas xornalísticas de Almendros e Orticon serían anuladas co crédito outorgado por Fidel na súa intervención na Biblioteca Nacional cando refrendaba:

non se pode xulgar aínda en si o labor do ICAIC. O Instituto do Cinema non puido dispór aínda de tempo para realizar unha obra que poida ser xulgada, pero traballou e nós sabemos que unha serie dos seus documentais contribuíu grandemente a divulgar no estranxeiro a obra da Revolución. Pero o que interesa salienta é que as bases para a industria do cinema xa están establecidas³².

Pola súa banda, Alfredo xustificaba:

a posición máis cómoda tería sido a de, agora neste semestre ou coa entrada do ano que entra, comezar a industria do cinema cubano despois dun período de dous anos e medio ou tres anos de estudo, pero é que a revolución non se podía permitir ese luxo. A revolución necesitaba que a través do cinema comezáramos a expresar as verdades da revolución, e comezáramos a divulgar os principios e as realizacións da revolución no noso país e no mundo, e é por iso que cunha formación técnica mínima, comezamos a facer cinema antes de ser verdadeiros cineastas³³.

Tamén a potestade do ICAIC como institución reitora da política cultural cinematográfica do país sería vindicada por Fidel Castro coas súas «Palabras...»: «hai algo que creo que non se pode discutir e é o dereito establecido pola Lei a exercer a función que neste caso desempeñou o Instituto do Cinema ou a Comisión Revisora»³⁴. En efecto, desde a súa creación o ICAIC legalizara a cruzada centralizadora que emprendería desde 1960 ata o seu dominio total en 1965³⁵:

quedan disoltos os organismos, comisións e institutos que se dician de fomento da industria cinematográfica, e deróganse os decretos, disposicións, regulamentos e decretos-leis que se opoñan en todo ou en parte á presente Lei, que comezará a rexer desde a data da súa publicación na *Gaceta Oficial*³⁶.

Neste debate, Alfredo só patentaba a súa Lei perante o expansionismo do xornal *Revolución*, e do seu suplemento *Lunes de Revolución*, que nese momento contaba con Ediciones Erre, cunha imprenta propia, Burgay, co xornal a cargo do Canal 2 de Televisión e *Lunes* co seu programa *Lunes de Revolución* en Televisión, cada luns, e a punto de establecer a súa propia editora de discos, Sonido Erre.

Os conflitos que emerxeron a causa da prohibición de *P.M.* entre *Lunes* e o ICAIC poden ser rastrexados desde a Sociedad Cultural Nuestro Tiempo³⁷, onde confluían tanto os membros da Sección de Cinema como Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante, que abandonarían a Sociedad por razóns ideolóxicas³⁸, e presentábanse abertamente xa o 6 de outubro do 1959, cando Alfredo Guevara lle enviaba a Agustín Tamargo, presidente da revista *Bohemia*, unha carta-denuncia á campaña de anónimos anticomunistas enviados a *Bohemia*, onde ao parecer membros de *Lunes* cuestionaban o totalitarismo do ICAIC sobre a produción cinematográfica:

en rigor non é aos técnicos aos que hai que tranquilizar senón á opinión pública, pois os cinematografistas cubanos saben perfectamente que os plans do ICAIC darán traballo a todos eles, e farán necesaria a incorporación de toda unha pléiade de mozos ás súas fileiras. En Cuba hai persoal para rodar tres filmes ao tempo e nos casos de producións importantes apenas se dá abasto. Non son os técnicos cubanos os «que insisten en que el —o que suscribe— quere deixalos fóra»³⁹.

O intento de crear un organismo paralelo ao ICAIC viuse frustrado e desterrado na sala da Biblioteca Nacional. Segundo o cineasta Manuel Pérez,

Alfredo era un defensor ciumento da autonomía e da autoridade. Iso é algo que hai que aprender. Houbo mesmo un intento de que a política de exhibición a controlara o Ministerio de Comercio Exterior, que se encargaba de mercar o mesmo o aceite que as toallas. Pero Alfredo sempre defendeu o cine como un sistema, que o ICAIC era unha empresa de distribución internacional⁴⁰.

■ Extraído de: VALLE, Sandra del (2008): «Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta», *Perfiles de la Cultura Cubana*, nº 2, mayo-diciembre 2008. [disponible íntegro en castelán en http://www.perfiles.cult.cu/articulos/cine_revolucion.pdf]

29. Alfredo Guevara (1960): «Una nueva etapa del cine cubano», en *Cine Cubano*, nº 3, noviembre.

30. Alfredo Guevara (1998): *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC), p. 184.

31. Julio García Espinosa (1960): «La crítica y el público», en *Cine Cubano*, nº 3, noviembre.

32. Fidel Castro Ruz (1987): «Palabras a los intelectuales», en Nuria Nuiry e Graciela Fernández Mayo (comps.): *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II, p. 36.

33. Alfredo Guevara (1998): *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC), p. 192.

34. Fidel Castro Ruz (1987): «Palabras a los intelectuales», en Nuria Nuiry e Graciela Fernández Mayo (comps.): *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II, p. 32.

35. No 1960 producírase a nacionalización das grandes empresas de distribución e exhibición cinematográficas. No 1965, coa compra das salas que pertencían a pequenas empresas ou propietarios individuais, o ICAIC conseguiu posuír todo o sistema de distribución e exhibición do país. Estaban tamén os Estudios Cinematográficos das Forzas Armadas Revolucionarias (ECTVFAR) e o CINED, pero ambas as dúas tiñan obxectivos pedagóxicos con públicos moi específicos, destinados ás FAR e ao Ministerio de Educación, respectivamente.

36. «Creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)». En Nuria Nuiry y Graciela Fernández Mayo (comps.) (1987): *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación), Tomo IV, p. 10.

37. Véase: William Luis (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum), p. 48.

38. Porén, Cabrera Infante fora un dos fundadores do ICAIC e vicepresidente por uns meses, xunto a Titón, que aínda que se mantivera no ICAIC era enxuízado por Alfredo Guevara por considerar que «Titón si baila ao son da música que toca o inimigo, considero que Titón non ten defensas fronte ás posicións ideolóxicas dese grupo, considero máis aínda, que Titón está moi preto de ser o máis honesto dos membros de *Lunes de Revolución*, non de *Lunes de Revolución* como *Lunes*, senón da vella Cinemateca, de aquel vello grupo [...]. Sinto que é unha debilidade do Instituto que un dos compañeiros da dirección se dedique a promover o eclecticismo artístico nos compañeiros e que defenda teoricamente a necesidade de andar por todos os camiños e a non necesidade de encontrar un camiño fundamental». [Alfredo Guevara (2003): *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.), p. 96, 98]

39. Alfredo Guevara (2003): «No somos 'milagrosos'», en *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor Promociones culturales S.L.).

40. En entrevista inédita, A Habana, 29/XI/05.