

## Políticas culturales en la Revolución cubana: el papel de las instituciones culturales

### Cultural policies in the Cuban Revolution: the role of cultural institutions

### Políticas culturais na Revolução Cubana: o papel das instituições culturais

MARIÁNGELA NÁPOLI\*

---

**RESUMEN:** El presente artículo se propone analizar dos instituciones que encabezaron las políticas culturales de los primeros años de la Revolución cubana con el objetivo de exponer la creación de diferentes espacios que permitieron una conformación de heterogéneas expresiones artísticas. El análisis, desde un enfoque descriptivo, interpretativo y propositivo, se presenta a partir de la recuperación de textos canónicos para revisar esta etapa cubana a la luz del actual proceso político y de los logros alcanzados en materia de política cultural. Se concluye que el legado de la Revolución cubana en materia cultural e intelectual de los primeros años debe ser destacado por sus polémicas y debates. Asimismo, por la propuesta de la constitución de un modelo de Estado que permita la pluralidad de producciones y lineamientos de trabajo, pero que, al mismo tiempo, luche por constituir una institucionalización basada en un modelo social, económico y político igualitario y equitativo.

**PALABRAS CLAVE:** *Revolución cubana, instituciones, política cultural.*

**ABSTRACT:** The present article intends to analyze two institutions that headed the cultural policies of the first years of the Cuban Revolution with the objective of exposing the creation of different spaces that allowed a conformation of heterogeneous artistic expressions. The analysis, from a descriptive, interpretative and propositive approach, is presented from the recovery of canonical texts to review this Cuban stage in the light of the current political process and the achievements in cultural policy. It is concluded that the legacy of the Cuban Revolution in cultural and intellectual matters of the first years must be highlighted by its controversies and debates. Likewise, for the proposal of the constitution of a State model that allows the plurality of productions and work guidelines, but that, at the same time, strives to constitute an institutionalization based on an equitable and equitable social, economic and political model.

**KEYWORDS:** *Cuban Revolution, institutions, cultural policy.*

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar duas instituições que lideraram as políticas culturais dos primeiros anos da Revolução Cubana, com o objetivo de expor a criação de diferentes espaços que permitissem a conformação de expressões artísticas heterogêneas. A análise, a partir de uma abordagem descritiva, interpretativa e propositiva, é apresentada a partir da recuperação de textos canônicos para rever esta etapa cubana à luz do atual processo político e das realizações da política cultural. Conclui-se que o legado da Revolução Cubana em questões culturais e intelectuais dos primeiros anos deve ser destacado por suas controvérsias e debates. Da mesma forma, pela proposta de constituição de um modelo de Estado que permita a pluralidade de produções e diretrizes de trabalho, mas que, ao mesmo tempo, se esforce para constituir uma institucionalização baseada em um modelo social, econômico e político igual e igualitário.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Revolução cubana, instituições, política cultural.*

---

\* Doctoranda en Ciencias de la Educación. Profesora y licenciada en Letras, Universidad de Buenos Aires. <marar.napoli@gmail.com>.

**RECIBIDO:** 04 de abril de 2019. **ACEPTADO:** 30 de abril de 2019.

---

## INTRODUCCIÓN

Las políticas culturales cubanas desplegadas en el periodo 1959-1963, una vez instaurada la Revolución, pueden pensarse a partir de la creación de diferentes espacios que permitieron una heterogénea conformación de expresiones artísticas. Las mismas, no sólo contaron con diferentes organismos creados luego del reconocimiento de la necesidad de producir políticas culturales pedagógicas e inclusivas sino que fueron pensadas y dirigidas por el gobierno y Estado revolucionario. En otras palabras, las políticas culturales (literatura, cine, pintura, música, baile, etc.) fueron concebidas como un eje central a la hora de pensar el profundo proceso de cambio político en la sociedad cubana.

En este proceso debe mencionarse la vasta creación de organismos centralizados (entidades gubernamentales que responden a la organización política del gobierno) y organismos autónomos o descentralizados (entendidos como aquellos que sin formar parte del aparato político gubernamental, tienen capacidad para dictar sus propias normas y regirse por ellas, aunque se sostiene que no puede haber descentralización si no se conserva un centro, es decir, una unidad superior). Entre estos, se encuentran el Instituto Cubano de Cine, la Casa de las Américas, el Consejo Nacional de la Cultura, entre otros, que permitieron la creación, publicación y difusión de expresiones artísticas diversas; sin embargo, las polémicas y tensiones entre diferentes visiones, orientaciones y concepciones de los organismos, sus conducciones y los intelectuales no han sido pocas y deben tenerse en cuenta a la hora de analizar y pensar la puesta en marcha de este giro cultural como constitutivas del proceso.

Como resultado de estas afirmaciones iniciales, este trabajo se propone analizar un recorte de propuestas de los organismos centralizados y descentralizados a la hora de pensar las políticas culturales que, como se plantea en forma de hipótesis, fueron profundamente heterogéneas y estimulantes para el desarrollo de diferentes tendencias artísticas.

Para ello, se explicitará una serie de expresiones y programas producidos por los organismos y las tensiones que surgieron con cierta estructura de los mismos y los artistas en el intento de crear una institucionalización de una cultura revolucionaria.

Puntualmente, el trabajo se centrará en describir y analizar, a grandes rasgos, las propuestas llevadas a cabo por el Consejo Nacional de Cultura y las producciones y polémicas del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica.

## LA INSTITUCIONALIZACIÓN REVOLUCIONARIA DE LA CULTURA

Antes del triunfo de la Revolución, se puede pensar en una intervención estatal sobre el control y la planificación de la gestión cultural del país mediante una red de instituciones y organismos que respondía a una concepción cultural de enclaves y élites que supo integrar determinadas exigencias de amplios sectores de la población (Quiza, 2009); sin embargo, se destacan todas las problemáticas del acceso a las mismas por parte del sector popular que la Revolución se propuso saldar. Asimismo, no poseía siquiera una editorial nacional (la misma fue creada apenas tres meses luego del triunfo del ejército rebelde) y, como sostiene Graziela Pogolotti (2006), los intelectuales estaban reducidos a ser “marginados hasta entonces, confinados a pequeñas capillas” y cuya situación puede resumirse como “la bohemia (que) había sido refugio de la precariedad y el desamparo” (p. 8). El nuevo Estado revolucionario se hizo cargo de la ausencia de políticas culturales a partir de la creación de espacios de contención para los artistas y, aún más, se propuso lograr que estas obras lleguen a la mayoría de la población que había estado enajenada respecto del acceso a la cultura y a la educación; “la Revolución heredó una escisión entre política y cultura, o más bien entre los intelectuales y la política oficial, que le garantizaba la in-contaminación de la mayoría de los intelectuales con el régimen anterior”, sostiene Julio César Guanche en su texto (2008), haciendo foco en la problemática que hoy también sigue vigente: el papel del Estado y su relación con los intelectuales y sus producciones culturales. De hecho, el binomio política y cultura es un eje que mantiene su vigencia y permite seguir pensando a Cuba como un país profundamente enraizado en estas discusiones.

Ahora bien, la Revolución logró un llamamiento a diferentes corrientes de intelectuales o sujetos del campo artístico que habían estado marginados por los anteriores gobiernos y con modelos de Estado que no proponían una visión de centralidad respecto de la cultura; así es que figuras como Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Alfredo Guevara, Guillermo Cabrera Infante, entre otros, se sumaron desde diferentes historias y corrientes a la construcción del proceso cultural revolucionario. Como sostiene Leonardo Candiano:

“Con su llamamiento, la Revolución aspira a agrupar a variados y por momentos enfrentados grupos intelectuales, que comenzarán a tener responsabilidades de gestión cultural. Comienza una pretendida “amalgama de tendencias” (Martínez Alonso) y, en los hechos, una “soberanía múltiple” (Martínez Pérez) no ajena a tensiones, polémicas y combates declarados” (Candiano, 2017: 3).

Es en este momento fundacional en el cual se crea el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), se instituye la Casa de las Américas, la UNEAC, el Consejo Nacional de Cultura (CNC), la Imprenta Nacional, el Ballet de Cuba, el Coro

Nacional, la radio y televisión revolucionarias y toda una serie de instituciones que tenían carácter autónomo o que dependían de las direcciones del Ministerio de Educación, es decir respondían a estructuras políticas; Martínez Alonso alude a este proceso como el momento de institucionalización de la cultura. En este punto, vale recalcar, entonces, que una revolución nacionalista como la de 1959 no podía hacer otra cosa que concitar el apoyo de la mayor parte del arco ideológico nacional y arrastrar consigo al pleno de los intelectuales que llevaban buena parte de sus vidas denunciando la existencia de una patria sin nación (Guanche, 2008); es decir, visualizan en este momento histórico una oportunidad de imaginar y construir un nuevo mundo y poder materializar sus reclamos e ideas en un conjunto de instituciones que representaran al ala intelectual.

Ahora bien, en el marco de esta institucionalización se suma un carácter más: el desarrollo de una cultura con una cualidad específica, revolucionaria. Dice también Martínez Alonso:

la Revolución propuso una subversión de la racionalidad económica del capitalismo, como dimensión esencial en los procesos de construcción simbólica de la sociedad como parte de la edificación de nuevas relaciones sociales y de la legitimación de un nuevo orden político y social (Martínez, 2008: 1).

Esta afirmación permite analizar la dirección de las políticas culturales desde la óptica de la construcción del socialismo que modificó la visión de muchos intelectuales y su lugar en el proceso. Es en este punto en el cual el rumbo de la Revolución para con sus políticas –incluyendo las culturales– adquirirá un camino que no todos interpretarán de igual manera: la institucionalización revolucionaria de la cultura.

## LAS INSTITUCIONES

En este apartado, se mencionarán dos instituciones importantes que puso en funcionamiento la Revolución y se analizarán las relaciones y tensiones que las mismas suscitaron en su puesta en marcha entre organismos centralizados, organismos autónomos y artistas en los primeros años. Sin ser el eje del artículo, cabe mencionar fugazmente a las publicaciones culturales que encarnaban las diferentes expresiones político-artísticas y que fueron el punto de partida de los debates más importantes:

El grupo más joven de escritores y artistas se reunió en torno al diario Revolución del que surgió el magazine semanal Lunes de Revolución, el grupo de formación marxista que había estado junto al Partido Socialista Popular se situó alrededor de Hoy Domingo que era el suplemento literario del periódico Hoy y el grupo en su mayoría marxista que integraba la Sociedad Nuestro Tiempo inmediatamente al triunfo de la Revolución se vinculó a los organismos culturales creados por el nuevo gobierno. El grupo que animó Lunes de Revolución se caracterizó por el tono anárquico y rebelde, fue esta la razón de algunos de los problemas ocurridos al inicio: uno de ellos fue el que se planteó con la

prohibición de proyectar una película titulada PM realizada por Sabá Cabrera Infante (Fernández Diéguez, sin año: 7).

Como se menciona en la cita, todas estas revistas y publicaciones culturales dieron lugar a las polémicas centrales de los primeros años de la Revolución que permiten señalar la convivencia de diferentes corrientes políticas y visiones culturales que, abiertamente, debatían sobre el rumbo cultural, político y artístico de la isla. Nada más cercano a la construcción colectiva de la Revolución que lo anteriormente explicitado: todas las publicaciones que llevaron a polémicas, debates y discusiones públicas permiten pensar en la enorme participación una vez consagrada la Revolución; todos y todas se sintieron llamados por el gobierno y su propuesta de Estado; todos y todas se sintieron convocados a pensar y construir una cultura revolucionaria, ¿cómo definirla?, ¿qué implica esta cultura? Estas fueron (y son) las interrogantes que llevaron a posibles ensayos de respuestas en manos de los artistas y en relación con los diferentes organismos y sus funcionarios.

Al mismo tiempo, estos debates dejan entrever un punto clave a la hora de pensar no sólo cómo se construye la (compleja) relación entre Estado, gobierno y artistas sino la diversidad que la Revolución vio florecer; cabe preguntarse qué posibilidades de convocatorias y debates permite el actual funcionamiento del campo cultural. La explicitación de los objetivos revolucionarios del arte, luego de las “Palabras a los intelectuales” de Fidel, llevó a la creación de innumerable espacios –antes inexistentes– de creación, divulgación, experimentación, etc. Si hay una revolución cultural no cabe duda que tendrá lugar en un sistema en el cual se materialicen objetivos de abierto e igualitario apoyo estatal a cualquier producción que abogue por sostener un mismo sistema que permite su existencia. Es así que pensar en producciones desligadas de todo matiz político o que pretendan existir sin relación alguna con un público posible –el pueblo– quedará fuera del proceso o tendrá que ponerse al día, de alguna manera, con la coyuntura, como se planteó en estos primeros años.

Al mismo tiempo, es imposible excluir las lecturas posteriores –y actuales– de diferentes intelectuales que reconocieron en estos primeros años aciertos y fracasos, pero que vieron ennegrecer ese presente con lo que luego será el Quinquenio Gris; es el caso de Lisandro Otero, jefe de redacción de *Lunes*, anteriormente citado, quien se pregunta en sus *Memorias* (1999) si era posible lograr en Cuba una consolidación del triunfo revolucionario ante tantos obstáculos sin recurrir a métodos expeditivos que, aun así, son revistados por el autor –incluso desde su propia justificación por su alejamiento coyuntural–; debates que se proponen abordar en este artículo. Al mismo tiempo, sostiene que “el famoso Boom no hubiese existido de no ser por la Casa [de las Américas] y la revolución”, y sostiene que la Casa defendía “la más absoluta libertad de creación” (1999: 127, 141), demostrando ciertas logros que se proponen aquí poner en tensión frente al papel del Estado y sus políticas culturales.

Ahora sí, como ya se dijo anteriormente, las instituciones culturales tuvieron un papel clave en la creación de la nueva sociedad cubana y su proceso de creación artística cultural. A continuación se expondrán algunas de las más importantes y se analizará cómo se transitó por la tensión entre un Estado que orienta y organiza y un grupo de artistas que crea bajo un nuevo concepto de libertad, ya no individual y caprichosa sino con otros individuos en la realidad de una Revolución cultural.

## El Consejo Nacional de Cultura

Como expone Martínez Alonso: “[se] creó, entonces, el CNC, de acuerdo con la Ley no. 926 del 4 de enero de 1961, adscrito también al Ministerio de Educación, aunque esta vez quedaba en manos de la nueva institución todas las funciones relacionadas con las actividades culturales, entiéndase artísticas y literarias” (Martínez, 2008: 16). Como expresara Fidel en “Palabras a los intelectuales”, el CNC desde el punto de vista institucional fue creado como organismo que estimulara, fomentara, desarrollara y orientara el espíritu creador de los artistas y como garante de las condiciones de trabajo de éstos.

Lisandro Otero (1999) plantea que algunos intentaron convertirlo en un dispositivo para instrumentar las teorías del socialismo para la cultura, aunque contaba con prestigiosas figuras como Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Vicentina Antuña, ajenos a esa intención impositiva; es decir, remarca ya esta contradicción en su funcionamiento. Su principal referente, miembro del PSP, partido con carácter más ortodoxo y cercano a las posturas del régimen soviético, fue quien desató mayores enfrentamientos en torno a la forma de concebir la cultura, la literatura y las expresiones artísticas en general, participando de numerosas polémicas en torno al lugar del intelectual y de la función del arte; algunas palabras de Buchaca pueden echar luz sobre algunos de estos conceptos:

el Gobierno de Cuba, a través de sus más altos exponentes, adopta en materia de cultura la postura del más amplio respeto y reconocimiento a todas las expresiones literarias y artísticas que por su contenido no entran en conflicto con los fines de la Revolución, propiciando a la vez un arte y una literatura que reflejen los problemas, inquietudes y sentimiento de nuestro pueblo y que sirvan de medio de comunicación entre el mismo (García Buchaca, en Martínez, 2008: 16).

García Buchaca postuló una abierta concepción del arte como un reflejo y cuya función podía emular a la de cualquier otro medio de comunicación; aquí se puede ver la distinción con las propias palabras de Fidel en su debate con los intelectuales y con las posturas de los artistas que ya habían manifestado el temor por el fantasma del realismo socialista luego del conflicto PM (1961).

Sin embargo, y con ánimo de reflexionar sobre los alcances reales de las instituciones, los objetivos concretos y la materialización de programas y circuitos culturales del CNC fueron exitosos:

Durante el mismo 1961 se lleva a cabo un proceso de trabajo, donde primaba la necesidad de extender la cultura a los lugares más recónditos de Cuba. Se produjo una integración de todos los organismos culturales provinciales y municipales que se habían creado bajo una dirección única y se celebraron asambleas para conocer las necesidades nacionales y locales más apremiantes. Se pretendía también satisfacer el apetito cultural de la clase obrera, en constante aumento junto con el desarrollo industrial que se estaba llevando a cabo (Martínez, 2008: 17).

Si bien el CNC expone, siguiendo el eje de libertad, autonomía e institucionalidad, el ejemplo más claro y complejo de la relación burocrática y verticalista entre artistas y funcionarios en cuanto a la explicitación de la función del arte en la Revolución y los pasos a seguir para concretar ese objetivo, cabe reconocer el intento por la incursión territorial y de escucha hacia sectores populares, campesinos y obreros como aportes reconocidos por todos los teóricos del proceso cubano; los mismos no pueden encontrarse de igual forma en ciertos grupos de intelectuales que parecían más ocupados en deslindar qué es el arte antes que palpar el clima cultural en los espacios más cercanos a los sectores populares.

Frente a esto, cabe destacar que en 1962 se realizó el Primer Congreso Nacional de Cultura, en el cual se presentó un Informe Central, un Anteproyecto de Plan de Cultura de 1963, además de los Objetivos fundamentales de la Política Cultural del Gobierno Revolucionario. Previamente, se había discutido en las organizaciones obreras, campesinas e intelectuales, así como en los Comités de Defensa de la Revolución, el Departamento de Orden Público y las fuerzas armadas (Cf. Primer Congreso Nacional de Cultura. Memorias, La Habana, CNC, 1963).

Para ello, el CNC creó diferentes espacios de difusión en el campo de lo territorial, de alcance nacional y con el objetivo de garantizar el acceso de la población al arte: la Dirección de Teatro y Danza, la Dirección de Música, Dirección de Literatura y Publicaciones, Directiva de Artes Plásticas, la Dirección para el Fomento de Grupos de Aficionados (que tenía como objetivo sumar a los sectores más indecisos con respecto de la Revolución en pos de su comprensión); también, quizás como el eje central del organismo, se crea el departamento de Enseñanzas Especiales y “el departamento de Promoción y Propaganda planteaba entre sus funciones la creación del ambiente nacional propicio para el desarrollo óptimo de las actividades culturales, función necesaria para garantizar la asistencia del pueblo a las actividades culturales” (Martínez, 2008: 19).

El importante valor político en pos de difundir el arte en la masas populares y de construcción hegemónica de la Revolución que se propuso el organismo fue a tono con el primer programa de la Revolución, el pedagógico-cultural, con la intención de desarrollar una capacidad de lectura y comprensión en el pueblo que le permitiera poder realizar una lectura crítica. Esto no implicaba, en lo absoluto, eliminar los espacios de debate de mayor complejidad ni de limitar la capacidad y calidad de escritura e intervenciones artísticas, como sostendrán figuras como Retamar y Guevara, muy allegados a Fidel y a la cúpula gubernamental; sin embargo, estos ejes que convivieron durante los primeros años de la Revolución, buscaron superarse constantemente mientras la realidad desbordaba la discusión: ¿debía centrarse el Estado en armar un gran proyecto pedagógico-cultural y que eso incline la balanza a concebir el arte como un medio?, ¿pueden convivir dos concepciones diferentes sobre el arte según la función que se le quiera otorgar?, ¿debía el Estado estar ocupado en estas disquisiciones mientras el imperialismo intentaba surcar en cada hueco y debilidad?, ¿pueden los funcionarios decidir y simplificar el aparato burocrático estatal en una sola función? La Revolución nos abre estos interrogantes (y más) a la hora de pensar la organización de un Estado que se propuso no sólo un cambio cultural sino modificar las relaciones institucionales entre funcionarios, pueblo y artistas.

En este punto siempre resurgen las palabras de Fidel que parecen haber captado esa tensión entre los organismos que llevó a la supuesta existencia de dos extremos en pugna y con la necesidad de ambos para la consolidación de la Revolución. Como se ha afirmado, el proceso cultural fue una construcción con avances y retrocesos que permitió, más adelante, con el aporte del Departamento de Filosofía y de la revista *Pensamiento Crítico*, por ejemplo, hilar algunas de estas ideas de difusión y propaganda que se proponía el CNC pero desde un lugar creativo y novedoso, y no desde una visión programática, que permita la apropiación y el pensamiento crítico de los conceptos más centrales para el marxismo latinoamericano. Más adelante, García Buchaca, involucrada en un hecho de encubrimiento por los antiguos miembros del PSP y en una clara batalla ganada por los sectores más heterodoxos, fue removida del cargo.

El CNC adquirió, entonces, una postura del arte como un medio propagandístico lo que llevó a un enfrentamiento con otros organismos estatales y, sobre todo, con artistas que disputaron este rol y dejaron entrever el simplismo de ciertos directivos al pensar al arte desde una sola perspectiva o función; al mismo tiempo, propiciaron el debate entre cultura popular y cultura de élite que también se vio, muchas veces, reducida a posiciones antagónicas y extremas que no permitieron entender las válidas dimensiones tanto de la propaganda como del arte en su expresión vanguardista, creativa y, efectivamente, revolucionaria. Sin embargo, como sostiene Martínez Alonso (en clara defensa de la postura de los artistas): “Los intelectuales solo exigían que se delimitaran bien las líneas que definen a la propaganda política del arte” (2008: 19), para

así delimitar dos campos de incursión ideológica y revolucionaria diferentes. Es más que evidente que la tensión que se mantuvo en esta búsqueda por sintetizar todas las posturas en los diez primeros años, se debilitó para dar paso a la ortodoxia entrados los años setenta. Si después de 1961 lo revolucionario se había fusionado con lo socialista, una década más tarde se fusionaba con lo marxista-leninista al estilo soviético; el con la Revolución devenía con el marxismo-leninismo soviético. Respecto de su futuro inmediato, este nuevo todo revolucionario canceló la diversidad oficial de la Revolución, con lo que recortó el espacio de situarse dentro de ella, y las posibilidades de definirla y de juzgarla. Al mismo tiempo, trajo una consecuencia de importancia futura decisiva: el surgimiento de una posición revolucionaria única, descentrada, que ya no respondía tanto a sus tradiciones de origen como a las mixturas que el proceso, y sus acomodos, fue determinando (Guanche, 2008).

Por último, se puede afirmar que este sector más dogmático entró en abierta discusión con espacios de la propia entraña de Fidel o el Che quienes sostenían, y con razón, que la imposición de una estética simplista, como erraban García Buchaca y un sector del PSP, no era el camino. Es decir, también se exponen las contradicciones y puja entre espacios políticos hacia dentro de las direcciones de la Revolución y en el intento de organización del Estado revolucionario.

## El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Una apuesta por crear desde primas revolucionarios

“Durante la tiranía de Batista hubieron de conformarse con ejercer la crítica de cine, la discusión en los cineclubes y algunas expresiones aisladas a través de medios materiales precarios” (De la Colina, 1964: 126). Así aparece descrita la situación de los artistas cinematográficos antes de la llegada de la Revolución; el cine no era concebido como un ejercicio artístico sino como un espacio de aficionados. Una vez instaurada la Revolución, estos “aficionados” se convocaron al nuevo instituto ya como jóvenes realizadores, fotógrafos, montajistas, iluminadores, guionistas, etc. con una “amplia libertad para el desarrollo de libertades individuales y para la expresión de las concepciones de la realidad peculiares de esos cineastas” (De la Colina, 1964: 126). La creación y puesta en marcha del ICAIC se llevó a cabo el 20 de marzo de 1959 bajo la dirección de Alfredo Guevara; el mismo, a través de las palabras de su Ley N° 169, ofrecía la posibilidad de crear en Cuba un cine que: “debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución” (Bell, López y Caram, 2006: 146). Es decir, en primera instancia, y en sintonía con los debates del CNC, el cine fue

propuesto como una práctica que no se ajustaba a una estética oficial, pero que debía seguir un camino que aportara al proceso revolucionario.

Por otra parte, se propone el desarrollo de una verdadera industria cinematográfica cubana; es decir, se piensa en términos de producir un mercado nacional y exterior con el objetivo de poder exponer la historia de la lucha por la libertad de los cubanos, pero que como tarea previa tendrá que realizar “una labor de publicidad y re-educación del gusto medio, seriamente lastrado por la producción y exhibición de films concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos” (Bell, López y Caram, 2006: 146). Como se puede vislumbrar, nuevamente el Estado dirige y explicita ciertos objetivos claros a los que debe apuntar el nuevo cine, sin marcar ninguna estética a seguir pero sí (como dirá más adelante Fidel en sus “Palabras” en 1961) con el derecho a señalar el rumbo: los lentes de las cámaras de cine también deberán filmar desde prismas revolucionarios.

El ICAIC adquirió la tarea de organizar, establecer y desarrollar, según la Ley: “1) la industria cinematográfica, 2) la distribución de los films, 3) los estudios, laboratorios, equipos, talleres, oficinas y cuantos bienes muebles e inmuebles se pongan a su disposición, 4) el régimen crediticio necesario al fomento del arte e industria cinematográficos” (Bell, López y Caram, 2006: 147); es decir, se consagró como un organismo autónomo con todo el manejo de los materiales primordiales para las filmaciones y el control de las tareas centrales para desplegar un circuito cinematográfico; al mismo tiempo, contó con una escala de miembros señalados por el gabinete dirigenal y organizados en comisiones de trabajo. Para lograr algunos de estos objetivos, por ejemplo, el organismo “creó un sistema de ‘Unidades Móviles’ para llegar a los más inhóspitos lugares, Cine-Clubs en los centros urbanos, la revista Cine Cubano, y controló la red de difusión” (Candiano, 2017: 4). El Cine Móvil impulsó un movimiento cultural masivo en el que fue necesario el equipamiento de un gran número de camiones, lanchas e incluso arrias de mulas, con todo lo necesario para realizar proyecciones a lo largo y ancho del país, en todos aquellos lugares donde no había aún electricidad. El documental realizado por Octavio Cortázar en 1967 con el título de *Por primera vez*, permite apreciar a un grupo de niños y campesinos de la zona oriental que descubren el cine gracias a las Unidades de Cine-Móvil del ICAIC y las experiencias, con sus propias palabras, de los trabajadores que viven en el vehículo recorriendo los diferentes pueblos.

Ahora bien, en los primeros años, un grupo de realizadores que luchaban por desarrollar algo más que crítica de cine desde los tiempos de Batista, “comenzaron a producir cortometrajes y películas que fueron el primer intento del cine de denuncia bajo una estética neorrealista italiana, ellos eran: Tomás Gutiérrez Alea, José Massip, Santiago Álvarez, Julio García Espinosa y el mismo Alfredo Guevara” (De la Colina, 1964: 127). Estos primeros filmes, con un carácter mayormente pedagógico y de

formación cultural, hacían hincapié en los momentos pre-revolucionarios de Cuba y en la deplorable situación a la cual eran sometidos. Más adelante, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa realizaron una serie de películas que tuvieron como objetivo trazar un recorrido histórico de la Revolución cubana (Historias de la Revolución) como un proceso complejo al destacar no sólo los aspectos heroicos y ejemplares de las luchas, sus héroes y heroínas, sino también el intento por pensarse puntualmente en el proceso de construcción en el socialismo ejerciendo “una crítica amable a ciertos aspectos de la nueva sociedad: el dogmatismo, el burocratismo y el realismo socialista, etc.” (De la Colina, 1964: 127).

Tomás Gutiérrez Alea se transformó en uno de los más destacados realizadores cubanos al dirigir el primer largometraje cubano de ficción, después del cual transitó de lo épico a lo íntimo y a la sátira crítica en *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo*, entre otros.

Sin embargo, el cine documental y sus variadas estéticas experimentales será el campo más fértil en el cual se desarrolló una forma de narrar y reflexionar sobre la Revolución y los movimientos insurgentes del mundo a través de novedosas estrategias formales que marcan un rumbo inédito del cine y la estética cubana. El Noticiero ICAIC Latinoamericano, realizado por Santiago Álvarez, fue la prueba más fehaciente y eficaz de una búsqueda por llegar masivamente a espectadores que tenían acceso, por primera vez, a producciones nacionales y, al mismo tiempo, informar sobre la sociedad cubana y el Estado Revolucionario con producciones que explorara las nuevas corrientes cinematográficas y produjeran otras nuevas, ahora sí, cubanas.

En resumen, como se puede observar en el recorrido por los primeros años del organismo, la política cultural del ICAIC proyecta la libertad de creación al mismo tiempo que se autodefine con base en valores antimperialistas, cubanos y universales de la cultura.

## Polémicas en la organización del nuevo Estado y sus instituciones culturales. El caso ICAIC

“Los directores cinematográficos del Dpto. de Programación Artística del ICAIC, queremos, por este medio, manifestar ante la opinión pública nuestro desacuerdo con los puntos de vista expresados por el redactor de la columna «Aclaraciones», periódico Hoy, número del día 12 de este mes” (Pogolotti, 2006: 155). Así arranca el texto firmado por “JOSÉ MASSIP, EDUARDO MANET, JORGE FRAGA, TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA, ALBERTO ROLDÁN, JULIO GARCÍA ESPINOSA, ROBERTO FANDIÑO, MANUEL OCTAVIO GÓMEZ, FERNANDO VILLAVERDE, FAUSTO CANEL”, todos miembros y cineastas nucleados mayormente en el ICAIC, que desata

una de las polémicas más enriquecedoras sobre el papel del cine en 1963 y demuestra, desde la cúpula de funcionarios del organismo, una inesperada postura para aquellos que consideraban el episodio PM como el inicio del rumbo cultural hacia el dogmatismo en los inicios de la Revolución.

La polémica se desató a raíz de un texto publicado en la revista *Hoy*, publicación oficial del Partido Único de Revolución Socialista (PURS), que endilgaba una función del arte meramente propagandística como única condición posible de existencia dentro de la Revolución, es por esto que se critica abiertamente el listado de películas extranjeras que proponía en su programa el ICAIC. Blas Roca, cara visible detrás de la pluma de los artículos, a partir de su análisis de las palabras de Fidel, expone lo siguiente: “1. La función y responsabilidad del Gobierno Revolucionario de fiscalizar lo que se exhibe al pueblo, como parte de su función y responsabilidad en la dirección del pueblo y de la Revolución. 2. La gran importancia del cine, por la influencia que tiene en el espectador, como medio de educación o de formación ideológica del pueblo” (Pogolotti, 2006: 187). En el mismo, reduce las palabras de Fidel al definir el cine como un producto meramente de transferencia de contenidos y lo unifica con la función del gobierno –incluso recordándole a Guevara su decisión con el corto PM– de fiscalizar las producciones para combatir el contenido antirevolucionario.

“No existe ni podrá existir una obra de arte, una película, que induzca al pueblo cubano a «desear una guerra de agresión» o a sentir «desprecio hacia los demás»” (Pogolotti, 2006: 177), así se expresa Guevara para responder de forma tajante y contraria frente a esta visión del arte como moralizadora y pedagógica que “obliga” a actuar a los espectadores como sujetos sin voluntad. Guevara realiza una gran labor de argumentación cuando sostiene que “la propaganda puede servirse del arte, debe hacerlo. El arte puede servir a la propaganda revolucionaria, debe hacerlo. Pero el arte no es propaganda” (Pogolotti, 2006: 170). Es así como a lo largo de varias páginas de respuestas, argumentos y contraargumentos se asiste a la defensa abierta en nombre del ICAIC de la importancia de la heterogeneidad en el cine, siempre en un marco que fomente la reflexión crítica y con un Estado que lo garantice: “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 intelectual medio, y asegurar la formación y consolidación de un público cada vez más exigente y crítico ante la obra artística, cinematográfica” (p. 66). En estas citas de ejemplo, se visualiza cómo se desarrollaba una pugna por la interpretación de las palabras de Fidel en 1961, en un caso, para justificar una postura dogmática que confunde fiscalizar con la disminución de la proliferación de tendencias que el ICAIC llevaba adelante como eje central de sus políticas. Si el debate giró, en otras polémicas, en torno al carácter de clase de la forma artística, Blas Roca formula, ahora, la libertad de contenido, que si bien ya se estableció en el caso PM como de importancia coyuntural y estratégica, al truncar los procesos que el Estado

deseo llevar a cabo, en el texto son confundidos con temáticas y “mensajes” que el arte debe dar en relación a una forma única y dogmática de entender el marxismo según miembros del PURS. Aquí, el conflicto, ¿una obra debe ajustar su contenido según la política de Estado o debe seguir normas y reglas partidarias pre-establecidas? Guevara hizo hincapié en este punto y afirmó: “Lejos de resolver los complejos problemas de la cultura con una serie de fórmulas simplificadoras, abre al creador infinitas posibilidades de abordar la realidad” (Pogolotti, 2006: 40), en su interpretación de Fidel, y termina afianzando la hipótesis de que “estas experiencias, múltiples, y muchas veces encontradas, aseguran dialécticamente el desarrollo del movimiento cultural” (Pogolotti, 2006: 41).

La polémica expone entonces, al mismo tiempo, conflictos entre funcionarios del ICAIC y miembros del antiguo PSP y demuestra la profunda labor por la construcción del nuevo Estado, los conflictos internos por la hegemonía política más cercanos a Fidel, y la búsqueda por sintetizar y mantener en tensión el desarrollo de un socialismo con todos los sectores posibles como partes de la misma estructura política.

Para terminar, las palabras de Guevara ilustran sobre el papel del estado y su postura: “La orientación y organización del trabajo cultural no supone por otra parte regimentación del mundo interior del artista o de su obra. Y esto lo dejó muy claramente definido Fidel” (Pogolotti, 2006: 57). En resumen, afirma que el gobierno no puede y no debe intervenir en la realización y elección personal de los artistas sino que debe juzgar cuándo éstos aportan o no (con mayor o menor eficacia) para la construcción de la Revolución. Este sujeto que propone Guevara puede ser comparado con el que sostiene Pogolotti: “Ese sujeto que se iba haciendo en marcha acelerada, estaba cargado de contradicciones, de reminiscencias del pasado y de asomos de futuridad” (2006: 9), aquí está entonces planteado el desafío.

## ALGUNAS REFLEXIONES

Sin el objetivo de ser un artículo meramente descriptivo, se ha intentado juzgar ciertas decisiones en manos de algunos organismos en plena construcción del proceso revolucionario. En primer lugar, se puede afirmar que los años analizados encarnan una explosión de polémicas abiertas, públicas y heterogéneas, dignas de un pueblo y de artistas que no pugnaban por la concreción de un objetivo individual, sino que lo hacían para enriquecer el lugar del arte como herramienta, realidad y elemento que hiciese algo para y por la Revolución.

Las políticas culturales del periodo 1959-1963 exponen la pluralidad de producciones, programas y lineamientos de trabajo concretos a la hora de pensar una Revolución que propuso nuevas formas entre teoría y práctica, nuevas formas de rela-

ciones humanas, nuevas formas de concebir el trabajo y nuevas formas, como se puede leer en el trabajo, de concebir la cultura. La forma de entender y organizar el Estado, precaria y hasta inexperta en muchas situaciones, con abundantes errores políticos a la hora de avanzar y sostener el proyecto que millones de cubanas y cubanos elegían día a día con el mayor de sus esfuerzos, fue todo un desafío. El fantasma de la experiencia socialista soviética tampoco fue menor y permite pensar las tendencias políticas e ideológicas heterodoxas que siempre buscaron una salida diferente, una alternativa latinoamericana, a pesar de la inmensa presión por sostener lo logrado luego de numerosos fracasos en países aliados y con el espíritu dogmático a flor de piel en muchos funcionarios que convivieron en una constante tensión.

Si bien la intención del trabajo no es la realización de una loa a la Revolución, sí intenta aportar otra mirada sobre su búsqueda de concretizar un Estado que dirija, avale y promueva políticas culturales para lo que fue el desarrollo imperioso de un campo cultural revolucionario que debatiera lo nacional cubano como eje infranqueable y en el cual el imperialismo se vio acorralado y desplazado culturalmente por una isla a sólo 367 kilómetros.

En palabras de Aurelio Alonso (2018), actual subdirector de la revista *Casa de las Américas*, se puede afirmar que, escoyos e incoherencias aparte, son los sesenta los años que marcan el punto más alto que conseguía la definición de la identidad cubana, siempre en un contexto contestatario, no sólo contra la ideología enemiga, sino también ante los dogmas ajenos y propios, que nunca han dejado de ensombrecerla.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. (2018); La política cultural de la Revolución cubana en los 60. [En línea] en: [http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/articulos\\_academicos\\_en\\_pdf/11\\_Alonso.pdf](http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/articulos_academicos_en_pdf/11_Alonso.pdf)
- BOUHABEN, M. A. (2014); “Santiago Álvarez y el cine-ensayo” [En línea] en *Revista Toma Uno*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Departamento de Cine y Televisión. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9298/10020>
- BELL LARA, J.; LÓPEZ, D. L. y CARAM, T. (2006); *Documentos de la Revolución Cubana (1959)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro.
- CANDIANO, L. (2017); “La cultura durante la construcción del nuevo Estado en Cuba (1959-1961)” [En línea] en *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea* (Segunda Época). Diciembre 2017-Mayo 2018. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/issue/view/1554>
- CASTRO, F. (1961); “Palabras a los intelectuales” [En línea] en Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Consultado 13 de abril de 2017. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- DE LA COLINA, J. (1964); “El cine”, *Casa de las Américas*, Casa 22-23.

- FERNÁNDEZ DIÉGUEZ, E. (2011); “La cultura cubana en la década del ’60. El proceso revolucionario y su influencia en el desarrollo cultural del país. Estética y política cultural revolucionaria”. Disponible en: [http://www.archivocubano.org/pdf/cultura\\_cubana\\_decada\\_60.pdf](http://www.archivocubano.org/pdf/cultura_cubana_decada_60.pdf)
- GUANCHE, JULIO CÉSAR (2008); El continente de lo posible. Política y cultura en Cuba, 1959-1968, en: [https://www.lahaine.org/amauta/b2-img/guanche\\_continente.pdf](https://www.lahaine.org/amauta/b2-img/guanche_continente.pdf)
- MARTÍNEZ ALONSO, G. (2008); “Dialéctica del cambio. La huella de la revolución en las instituciones culturales cubanas. 1959-1962” [En línea] en *Perfiles de la cultura cubana*. Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, N° 1 enero-abril. Consultado el 13 de abril de 2017. Disponible en: [http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article\\_id=229](http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=229)
- MARTÍNES PÉREZ, L. (2006); *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: FLACSO-Porrúa.
- OTERO, L. (1999); Llover sobre Mojado. Memorias de un Intelectual cubano, en: Santi, Enrico Mario (1999); *Mi reino por el caballo: las dos memorias de Lisandro Otero*. Revista Estudios públicos N.º 76. Disponible en : <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/16-17/16em163.pdf>
- QUIZA MORENO, R. (2009); “Cuba: cultura y dictadura (1952-1958)”, en: Cuadernos de Historia N.º 4. La Habana: Instituto de Historia de Cuba. Disponible en <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/16-17/16em163.pdf>
- RODRÍGUEZ TORRES, L. (2012); *Cine cubano: Sociedad y Revolución*. La Habana: Artemisa.
- POGOLOTTI, G. (Comp) (2006); *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Letras Cubanas.

