

**Roberto Garcés
Marrero
Mely González
Aróstegui**

*Arte y revolución en la
fundación del Icaic.
La labor en la
conformación del ideal
social revolucionario en
los sesenta*

P

oner en claro las distintas posiciones del debate cultural en los años fundadores de la Revolución cubana cuando la política de la misma en este terreno se estaba conformando es una tarea apasionante, pero a la vez compleja. La difusión del ideal social se caracterizó en estos años por empezar a proclamar el socialismo como modelo de sociedad a través de las reivindicaciones sociales que se reconocían como derechos de los sectores populares. El texto de la Primera Declaración de La Habana es significativo en cuanto a lo que proclama como derechos y, por tanto, en el intento de dibujar una sociedad que garantizara a todos los ciudadanos esos derechos.

Para adentrarse en el debate cultural de los primeros años de la Revolución hay que considerar las diversas concepciones de los intelectuales que se involucraron en la misma a través de la labor de distintas instituciones. Un importante papel dentro de este debate lo jugó el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (Icaic), institución cultural que desde su fundación promovió de manera original muchos de sus pilares.

El Icaic no se creó para legitimar la herencia cinematográfica republicana, prácticamente inexistente, al menos si de calidad y autenticidad artística se habla, sino para comenzar un ambicioso proyecto de alcance mucho más vasto que la mera producción cinematográfica: crear un clima general favorable a un desarrollo cultural profundo y revolucionario. Es por eso que en nuestro análisis no nos ceñimos a ese aspecto de la creación

fílmica, sino que nos adentramos en la labor del Instituto en la formación y difusión del ideal social revolucionario que el proceso triunfante proponía, donde el cine, en su carácter masivo, fue una muy importante vía de llevar dicho ideal a toda la sociedad. No podemos soslayar, además, que algunas de las más importantes discusiones y polémicas de la época tuvieron al Icaic como eje fundamental, desarrollándose debates que tocaron las preocupaciones más candentes de la intelectualidad de la época.

Comúnmente el ideal social que mueve un proceso revolucionario se presenta por diversas vías. Unas veces se expone en documentos programáticos, otras se va desarrollando en discursos de los principales dirigentes o en materiales publicados en la prensa, artículos, entrevistas, crónicas, reportajes, etc. Si del Icaic se trata, son importantes todos los documentos, artículos, discursos que emanaron de la actividad de sus miembros en los primeros años revolucionarios, sobre todo de artículos y ensayos contenidos en la revista *Cine Cubano* (donde publicaban habitualmente cineastas como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, etc.), y en libros ya publicados de su fundador, Alfredo Guevara. Por lo general, cada movimiento cuenta con una intelectualidad que le da forma teórica a la exposición del ideal, de aquí la relevancia que tienen las corrientes ideológicas que se manifiestan a través del funcionamiento de las diferentes instituciones culturales y de las polémicas que tienen lugar en el ámbito cultural, entre los creadores de la cultura artística y literaria.

La Revolución cubana surge como síntesis de múltiples inquietudes expresadas con un nuevo proyecto de cambio radical, un proyecto que subvertía el orden existente en todos los planos de la vida del país. Se planteó resolver problemas endémicos de la sociedad que estaban íntimamente ligados al régimen capitalista de producción, problemas tales como el desempleo, la prostitución, el acceso limitado de los sectores humildes a los servicios de salud pública y educación, la discriminación por sexo y por color de la piel, el sometimiento de la soberanía nacional a una potencia extranjera. Aparejado a esto se promovió el estudio de dichos problemas y se estimuló la búsqueda de soluciones en la experiencia internacional.

De esta forma, una nueva cultura en Cuba se iría creando inspirada en un nuevo ideal social que se dirigía a la ruptura de

las jerarquías sociales con el objetivo de facilitar la justicia social, a la búsqueda de la igualdad como valor, que reconocía el derecho a la propiedad sobre la tierra y la vivienda a grandes sectores poblacionales, que inspiraba el proceso de la universalización de la enseñanza, la socialización de la economía, la abolición de la propiedad privada, la activa participación de las masas en la política y la base popular de todas las acciones fundamentales del proceso. Estos son, entre otros, los elementos de un nuevo ideal social que se gestaba a través de la Revolución en el poder.

En estos años, la entrada de la intelectualidad al ambiente ideológico que imponía la Revolución fue conflictiva, como era de esperar. Históricamente, las relaciones de los intelectuales y artistas cubanos con el resto de la sociedad siempre han sido muy difíciles, sujetas a incomprensiones y fuertes tensiones. Provenientes de diferentes extracciones sociales, los intelectuales se suelen mantener como un grupo intermedio, que no pertenece a ninguna clase y, por su propia formación ideológica, fuertemente contestatario o de filiación política ambigua. Sin embargo —como asegura Ambrosio Fornet—, la década de los sesenta se caracterizó, a pesar de los desencuentros, por un consenso dentro de la política cultural.¹ Fue ésta una etapa donde había consulta y discusión, donde cada uno tenía su espacio, a diferencia de la «etapa gris» que siguió al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. De forma tal que en los sesenta, la intelectualidad se movía, más allá de los conflictos lógicos de los momentos de fundación, en un estado de búsqueda de consensos, para evitar la desunión dentro del proceso revolucionario.

Había que comprender que en una Revolución así, el arte, como todo, se hace *por, para y desde* el pueblo, y no como mercancía para un escaso número de privilegiados. Pero había que comprender también que la creación —como ampliación y complejización de la realidad— es un riesgo y una constante exploración de posibilidades, por lo cual no puede limitarse a reglas y patrones preestablecidos: «El arte y el trabajo artístico —enfatisa Alfredo Guevara— no pueden ser manejados con

¹ Ver: Ambrosio Fornet. «El quinquenio gris: revisitando el término» (Conferencia leída en Casa de las Américas, el 30 de enero de 2007), en *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana, 2007.

decretos y palabras de orden o según preceptivas. Su vitalidad y significación, el grado de complejidad que suponen, escapa a los Manuales y Catecismos, incluyendo a los que repiten citas de Marx o Engels cada veinticinco líneas. [...] La verdad revelada es tema de las religiones, no del espíritu científico».²

Como consecuencia de todo este proceso la Revolución heredó una escisión entre política y cultura, o más bien entre los intelectuales y la política oficial. Así lo plantea el ensayista Julio César Guanche, quien subraya el reflejo de todo esto en «la contaminación de la mayoría de los intelectuales con el régimen anterior. El repliegue de algunos intelectuales hacia el territorio exclusivo de la cultura –subraya Guanche– constituía en aquella hora una definición: el nihilismo ante la política hacía las veces de resistencia cultural».³ La situación ideológica en Cuba al momento del triunfo revolucionario estaba caracterizada por una conciencia anticomunista, formada por el ambiente predominante en Cuba y en el mundo luego de la Segunda Guerra Mundial. El anticomunismo fue utilizado como pretexto de agresión por la burguesía cada vez que un gobierno o fuerza política se proyectaba en contra de sus intereses en cualquier lugar del mundo, y en el caso de Cuba también fue utilizado.

Pero es cierto que a pesar de que la batalla ideológica en el sector intelectual estuvo cargada de contradicciones (dadas, entre otros factores, por el arraigado prejuicio anticomunista de la cultura burguesa en que se formó la mayor parte de la intelectualidad), los numerosos cambios que se suscitan en los dos primeros años del triunfo y la creación de nuevas instituciones (la fundación de la imprenta nacional, la creación del Icaic, de la Casa de las Américas, la Campaña de alfabetización, la nacionalización de los medios de comunicación, entre otros) comienzan a mostrar la imposibilidad de que los intelectuales cubanos se separaran de la Revolución. Por otra parte, la Revolución necesitaba de la convivencia con este sector, cuando no de su colaboración activa y entusiasta. Es obvio entonces el destacado papel que juega en todo esto la intelectualidad, como fuente de la elaboración teórica del ideal, a través del fun-

² Ver Alfredo Guevara: «Necesidad de diálogo», en *Tiempo de fundación*, pp. 122-123, Iberoautor Promociones Culturales S.L., 2003.

³ Julio César Guanche: «El camino de las definiciones. Los intelectuales y la política en Cuba. 1959-1961», en *Temas*, (45): 106, mayo 2006.

cionamiento de las instituciones culturales y de las polémicas que suceden entre los creadores.

Por las razones ya expuestas con anterioridad, una institución como el Icaic, que se dedicó a la difusión del cine, pero que superó esos límites, y se convirtió en todo un movimiento intelectual, tendría una relevancia muy significativa dentro de una sociedad inmersa en una transformación tan radical. Un ideal social no puede verse limitado en su difusión a panfletos políticos y *úkses* de la dirección revolucionaria. Y fue a través del arte cinematográfico, donde muchas de las ideas revolucionarias tuvieron más posibilidad de expresión y expansión entre las masas por esos años.

El 23 de marzo de 1959, tres meses después de la liberación, el gobierno revolucionario promulgó con la firma de Fidel Castro la ley que establece la creación del Icaic, no para convalidar una situación existente o entregar la industria a los cineastas, sino para crear a partir de un punto cero. Fue la primera medida revolucionaria tomada en el campo del arte. Los «por cuantos» de la ley explican sobradamente cuánta gran importancia concedía la dirección de la Revolución al cine,⁴ con una visión nueva sobre el rigor y la calidad que debía tener éste. Un año más tarde se crearía la Cinemateca de Cuba, con el fin de rescatar y conservar el patrimonio fílmico nacional, así como el cine internacional.

Alrededor de esta nueva visión sobre la industria cinematográfica que se impone luego del triunfo revolucionario, plantea Alfredo Guevara: «En rigor estamos dando lugar a una indus-

⁴ «*Por cuanto*: El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador.// [...] *Por cuanto*: El cine 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.// [...] *Por cuanto*: El cine — como todo arte noblemente concebido — debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad.» («Ley No. 169 de 20 de marzo de 1959»), en: José Bell, Delia Luisa López y Tania Chapman (comp.): *Documentos de la Revolución cubana 1959*, pp. 145-146, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2006.

tria y un arte artificialmente por virtud del triunfo revolucionario y gracias a las nuevas condiciones por éste creadas. Un cine de calidad lejos de cerrarse puertas las abre, y pese a su pretendido anticomercialismo puede ser más comercial y efectivo que el grueso de la producción al uso. Realizarlo desde luego, conlleva a un esfuerzo mayor, y una tensión y un cuidado que no requiere el cine que actualmente abastece nuestras salas. Pero vale la pena, porque además el espíritu competitivo y el ejemplo obligarán a esas cinematografías a retomar el camino de superación que abandonaron hace ya mucho tiempo».⁵

Las premisas de que partió la creación del Icaic respondieron a estos principios: crear un cine artístico, nacional, que no se ciñera al estrecho nacionalismo de las canciones, de la rumba y los tipos populares o los *argots* regionales, pero que fuera capaz de encontrar y acercarse cada vez más a nuestra fisonomía nacional, a su auténtico carácter. Crear un cine «inconformista», abierto a todos los recursos formales, un cine barato, que rompiera con los prejuicios y mitos establecidos por la publicidad y los recursos del cine hollywoodense de gran espectáculo donde los gastos de una película pueden llegar a ser un insulto a la razón humana. Crear, además, un cine comercial y técnicamente terminado. Hacia allí se dirigió la política del Instituto.

De esta forma, el compromiso de la industria cinematográfica cubana con la Revolución se puso de manifiesto desde el primer momento. El cine se convirtió en una fuente de reflejo de los factores reales que condicionan nuestra sociedad, y dentro de él tendrían cabida por primera vez las tendencias más revolucionarias que emanaban de nuestras más cubanas tradiciones culturales.⁶ Se recreó el mito de la Revolución dentro de los que se movilizaban por un cine cubano, en un intento por no perder las primeras imágenes de la Revolución triunfante, el rostro de sus héroes, de los protagonistas de la lucha guerrillera.⁷

Hubo de tenerse en cuenta la situación de atraso cultural en la que se encontraba la mayoría de la población cubana: mu-

⁵ Alfredo Guevara: «Realidades y perspectivas de un nuevo cine», en *Cine Cubano*, 1(1):9.

⁶ Tomás Gutiérrez Alea: «El cine y la cultura», en *Cine Cubano*, 1(2):9.

⁷ Ver: «Más y más claridad. Entrevista realizada a Alfredo Guevara en el aniversario 39 de la fundación del Icaic», en *Revolución es lucidez*, p. 49, Ediciones Icaic, La Habana, 1998.

chos de los campesinos nunca habían visto una película, y lo que es peor aún, muchos estaban acostumbrados a las superficialidades de Hollywood y sus cinematografías acólitas.⁸ Si consideramos no solo la pobre calidad artística de estas películas (en su mayoría policíacos, oestes, acción y aventuras, horror y melodramas basados en clichés formales con una pobre caracterización de los personajes), sino también la propaganda ideológica pronorteamericana que llevaban implícita, es obvio que esta programación debía ser cambiada, pues resultaba insostenible dentro de la nueva situación que recién se comenzaba a vivir en nuestro país. La penetración cultural del imperialismo norteamericano y la profunda deformación de nuestra fisonomía nacional, ocultaban los mecanismos y fórmulas de esta dominación, presentándola como parte de una evolución perfectamente normal. Así, el *american way of life* se había convertido en un modelo inconsciente y nada de lo que pudiera presentar un filme, por falso que fuera, resultaba difícil de aceptar.

La problemática presentada entonces era bien compleja: se trataba de romper con los esquemas que había impuesto el colonialismo cultural y de acercar el público al arte y a la realidad que se estaba viviendo. El problema no era educar al público, sino reeducarlo, o mejor todavía, hacer que el público participara en su propia reeducación.⁹ Como primeras medidas fueron confiscados todos los medios de exhibición cinematográfica pertenecientes a la tiranía y se adquirieron mediante compra, expropiación o confiscación de los cines y empresas distribuidoras de películas del país, con lo cual eliminaba cualquier posibilidad de continuar el bombardeo de la filmografía imperialista y el espacio propicio para la propaganda contrarrevolucionaria; se suspendió también de forma masiva la proyección de filmes de posiciones ideológicas colonizadoras. Esto no significó en modo alguno la imposición de una cinematografía «adecuada», sino la inserción gradual de filmes de calidad que no se cono-

⁸ En esos momentos el 54,95 % de la programación vista en Cuba eran filmes estadounidenses, seguida por un 16,32 % de películas provenientes de México. (Ver: Alfredo Guevara: «Una nueva etapa del cine en Cuba», en *Cine Cubano*, 1(3): 3-11.

⁹ Ver: «El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente», en *Cine Cubano*, 11(66-67): 62.

cían y la promoción de lo producido por países desestimados por completo hasta ese momento, porque «imponer mecánica y apriorísticamente programas exclusivistas de cualquier matiz, equivaldría a provocar una ruptura entre ese público y la cinematografía. No puede pretenderse dosificar el gusto por decreto». ¹⁰

La idea que movía al Icaic en este sentido era que la efectividad ideológica del cine revolucionario se lograría en primer lugar erradicando influencias colonialistas, para así poder difundir con menos resistencia las ideas revolucionarias — presentadas sin formas dogmáticas —, pero evitando un aislamiento que podría provocar «un apetito desaforado por lo que no se conoce». ¹¹ Para realizar su función formativa, nuestro cine no podía cambiar el contenido de la exhibición. Por eso racionalizó la oferta, diversificó los programas y estableció la comparación, *para que el público pudiera juzgar por sí mismo*; por eso también diversificó los niveles, para que el público *pudiera elegir*, es decir para que participara de su propia superación cultural. ¹²

Ahora bien, aunque el cine tuviera una función educativa, no debía limitarse a ella: el cine, en primer lugar — como ha señalado Alfredo Guevara —, es un arte y como tal es una finalidad en sí mismo. Por tanto, utilizarlo con meros fines pedagógicos significa mutilarlo; obteniéndose, además, el efecto opuesto al esperado: se aleja del público, quien lo rechaza por su falta de calidad. El cine, en tanta manifestación *artística*, podría cumplir una función educativa sin degenerar en simple propaganda y esto lo tuvo muy en cuenta el Icaic. «El arte educa, pero esa no es su finalidad», ¹³ fue una de las aseveraciones que con más fuerza opuso Alfredo Guevara a aquellos que se manifestaban a favor de un propagandismo con viso populista. La concepción

¹⁰ Raúl Taladrid, Héctor García Mesa, José Manuel Pardo y Humberto Ramos: «La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba», en *Cine Cubano*, 8(49-50-51): 18.

¹¹ Ver: Santiago Álvarez: «Cultura y medios masivos de comunicación. El cine como uno de los medios masivos de comunicación», en *Cine Cubano*, (49-50-51): 11.

¹² Ver: «El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente», en *Cine Cubano*, 11(66-67): 62.

¹³ Alfredo Guevara: «Creemos un deber ser modernos. Informe y saludo ante el Congreso Nacional de Cultura», en *Revolución es lucidez*, p. 370, Ediciones Icaic, La Habana, 1998.

mecanicista del ascenso de las masas de trabajadores a la vida de la cultura puede así crear el descenso de los niveles intelectuales, produciendo una ola de mal gusto que no es de ninguna manera inherente al desarrollo socialista, y mucho menos producto del trabajo de los organismos responsables de la cultura, o de las organizaciones de masas.¹⁴ Y aquí se comprenden las causas del creciente rigor artístico en la selección de los filmes programados por el Icaic en esos años. Porque mientras más lograda esté una obra de arte, más profunda, compleja y duradera será su influencia en la conciencia de las personas que entren en contacto con ella.

No se trataba de consignas, ni de simplificar el lenguaje para acercarlo al pueblo, pues esto sería discriminación: el arte no debe «descender» a las masas para hacerse más comprensible, pues dejaría de ser arte y lo que se recibe se vuelve solo una caricatura de cine, en el mejor de los casos. Según algunos creadores, el pueblo cubano podía comprender todo lo que tuviera que ver con su historia, a pesar de que era innegable que debido a la malformación producida por la colonización cultural sufrida durante tantos años, la mayoría de los cubanos tendrían muchos vacíos culturales. ¿Qué podía hacer el Icaic para dar solución a este problema, si de veras se quería lograr un trabajo cultural profundo?

Al respecto se llevaron a cabo varias acciones concretas que reflejaban un interés real por la preparación integral del pueblo. Un interés por las masas, para quien, a fin de cuentas, se había hecho la Revolución. El permanente espíritu de superación y la idea de que el arte no debía «descender» a las masas, llevó a la búsqueda de un cine anticonformista, que reflejó nítidamente el espíritu de los años sesenta. Batir el conformismo, desenraizar la rutina, liberar al hombre de la explotación y del embrutecimiento.¹⁵

Al no contar en esos primeros años de la década de los sesenta con una producción nacional que satisficiera las elevadas demandas artísticas e ideológicas del público revolucionario, había que apelar entonces a la cinematografía mundial, ampliándole así el universo cultural y ofreciéndole un bagaje

¹⁴ *Ibíd.*, p. 372.

¹⁵ Ver Alfredo Guevara: «Testimonios/Prolongando una discusión», en *Cine Cubano*, 3(10): 51.

necesario para juzgar con propiedad en materia fílmica y artística en general. El 6 de febrero de 1960 se crea la Cinemateca de Cuba, dirigida por Héctor García Mesa.¹⁶ Una sección muy importante de la misma sería la del Museo, cuya labor se consideraba la más ardua y pretenciosa del departamento: localizar y adquirir ejemplares de cada equipo y accesorio cinematográfico utilizado por el cine desde sus orígenes hasta nuestros días.¹⁷ Pero a esto no se limitaría la función de la Cinemateca de Cuba. También debía preparar exhibiciones especiales de filmes atesorados, en forma de ciclos dedicados a la producción de un país, un período histórico, una corriente estética, un director destacado o un actor notable. Se inaugura el 1^{ro} de diciembre de 1960 el cine Chaplin con una programación permanente, y se incentivaron los *cine-clubs*,¹⁸ para facilitar el acercamiento del público a las mejores manifestaciones del cine de todos los tiempos y de todos los países, rectificando paulatinamente el concepto erróneo que el mal cine había formado en tantas personas.

La importancia que adquirieron los *cine-clubes* fue medular para la divulgación del nuevo ideal social de la Revolución en el poder. Además de la mera exhibición del filme debía haber un *cine-debate*, una sesión de cine de arte en la que un moderador le ofrece al público, antes de la proyección, todos los datos e informaciones generales posibles sobre el filme que habrán de ver.

¹⁶ El Icaic tuvo la previsión de enfatizar en la función de cualquier cinemateca, que consiste, en primer lugar, en localizar y conseguir copias de todos los filmes, positivos y de duplicación, que se han producido en el país, y de todo el material que existe sobre dichos filmes y sus realizadores: fotos, programas, carteles o folletos publicitarios, libros, revistas, críticas, ensayos; lo mismo que los equipos utilizados en el pasado: o sea, todo lo que pueda servir de referencia para el estudio y apreciación de la historia del cine nacional y mundial. (Ver: Héctor García Mesa: «Cinemateca de Cuba», en *Cine Cubano*, 1(5): 48.

¹⁷ Ver: Héctor García Mesa: «El Museo del Cine de la Cinemateca de Cuba», en *Cine Cubano*, 6(37): 26.

¹⁸ «Un Cine-Club es una organización que se ocupa de ofrecer al público las películas de alta calidad artística que generalmente no son exhibidas por las salas comerciales. Estas películas se exhiben en ciclos, que pueden ser de corrientes estéticas, cines nacionales, directores, etcétera, de modo que cada aspecto de las diversas manifestaciones cinematográficas pueda ser estudiado, discutido y comprendido cabalmente». (Héctor García Mesa y José del Campo: «¿Qué es un Cine-Club? Algunas ideas sobre la organización de *Cine-Clubs*», en *Cine Cubano*, 1(2): 64.

Luego los espectadores se verían en libertad para emitir su opinión al respecto, ofreciéndose así la ventaja de aumentar el conocimiento que sobre el cine tenían los asistentes, y de intercambiar ideas sobre muchos temas sociales, políticos, económicos, del país o del panorama mundial.

Pero para el Icaic, con su visión cada vez más abarcadora de la realidad socio-política de Cuba, esto era aún insuficiente. Había un público que por razones geográficas, de comunicación y formación no iba al cine, y se decide crear en abril de 1962 el Departamento de Divulgación Cinematográfica y los *cine-móviles*: «si la gente no iba al cine, el cine los buscaría por bosques, llanos y montañas».¹⁹ Más tarde, aprovechando el espacio televisivo y su amplio público —que ofrece también la ventaja de que la gente no necesita salir de su casa para recibir la información— se creó en 1969 el programa *24 x Segundo*, como una manera más de educar a nuestro pueblo en la apreciación cinematográfica.

La programación del Icaic se volvía también una manera de intentar que el simple espectador *se convirtiera en público*, y no el mero acto de seleccionar y distribuir filmes.²⁰ Se planteó la necesidad de exigir una producción propia —refiriéndose a la línea de distracción del entretenimiento—, sin obviar la necesidad de comprar cierta cantidad de filmes extranjeros para resolver los problemas de distracción en alguna medida. El hecho de tener que cubrir doscientos cincuenta mil programas al año en las salas bajo techo, y unos cuantos miles en los *cine-móviles*, implicaba una necesidad no solo cualitativa, sino también numérica: no habría en el mundo una producción de filmes de calidad que permitiera cubrir tamaña tarea. «Es así, que en el caso de los filmes de entretenimiento hay también una selección, pero realizada, por supuesto, con criterios muy distintos».²¹

¹⁹ Ya en 1969 se habían ofrecido 363 163 exhibiciones a alrededor de 40 millones de espectadores, muchos de los cuales veían un filme por primera vez. (Ver: «El cine cubano...», en *Cine Cubano*, 9(54-55): 114; «En Cuba el cine busca al público», en *Cine Cubano*, 3(13): 13 y Héctor García Mesa. «Cine en camión, en arrias, en el aula, en la caña, en la montaña. Un reportaje sobre el Cine-Móvil Icaic», en *Cine Cubano*, 10(60-61-62): 107.

²⁰ Ver: Alfredo Guevara: «Reconocer en el cine la imagen», en *Tiempo de ...*, p. 181.

²¹ *Ibidem*, p. 152.

De esta manera se cumplían los parámetros tanto cuantitativos como cualitativos de los propósitos del Icaic en cuanto a llevar arte y cultura a las masas: no se trataba solo de elevar el nivel cultural de unos pocos, sino también de *extenderlo a toda* la población cubana. Así, los puntos más importantes para definir la programación del Icaic fueron:

1. La incorporación de millones de campesinos al público cinematográfico.
2. El establecimiento, desarrollo y defensa de la *variedad* como principio fundamental, sin excepción de escuelas, movimientos, tendencias o países.
3. La liquidación del comercialismo, incluso en la publicidad de los filmes.
4. La concepción de la programación como instrumento cultural, de superación y combate anticolonial, que contribuya a la apertura a la realidad y al fortalecimiento de la condición revolucionaria.²²

Más tarde se crea el sistema de publicaciones nombrado Ediciones Icaic, que reimprimió clásicos de la literatura cinematográfica mundial. Aparecieron los *Boletines de traducciones e información* y sobre todo, la revista *Cine Cubano*, que informaba sobre el acontecer del cine nacional e internacional, publicando artículos, reseñas y críticas.

Por otra parte, el 6 de junio de 1960 se hizo la primera presentación del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigida en sus inicios por Alfredo Guevara y luego por Santiago Álvarez. Este noticiero, fue llamado también como «arte popular de vanguardia»,²³ porque logró la actualización informativa y la solidez ideológica con un altísimo nivel de calidad artística. El cineasta Jorge Fraga señalaba que la temática que trabajaba este noticiero era heterogénea, pues los contenidos que divulgaba no tenían, en las circunstancias del espectador, igual variedad y riqueza de contextos. Eran múltiples los fines que el *Noticiero Icaic Latinoamericano* se proponía. Denunciar, movilizar, hacer el testimonio, incitar al análisis o al combate: ninguno de estos fines debía quedar fuera.²⁴ El noticiero se concien-

²² *Ibidem*, p. 182.

²³ Jesús Díaz: «Para una cultura militante (tres notas sobre arte)», en *Cine Cubano*, 11(66-67): 98.

²⁴ Ver Jorge Fraga: «El Noticiero Icaic Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico», en *Cine Cubano*, 11(71-72): 27.

bió para una frecuencia semanal, duraba de diez a veinte minutos, según el interés del tema y se proyectaba antes del filme; brindaba noticias nacionales e internacionales de los ámbitos político, artístico, cultural, deportivo, histórico y económico, desde un punto de vista interpretativo y haciendo un uso particular de la música. Como el escaso número de copias impedía cubrir la exhibición simultánea del noticiero en todas las salas del país las noticias perdían actualidad e interés. Sus realizadores se replantearon entonces otras formas de brindar la información, de manera que no se limitara a la inmediatez de la noticia, sino que ofreciera, a partir del hecho, un análisis que profundizaba en el tema, para así garantizar el interés del público y una mayor perdurabilidad del contenido del mensaje.²⁵

El *Noticiero ICAIC Latinoamericano* jugó un papel fundamental en la concientización política de las masas al combinar información y emoción mediante una fotografía impecable, una edición inquieta, una adecuada musicalización y un comentario incisivo y preciso.²⁶ Su equipo técnico fue la escuela por donde comenzaron la mayoría de los editores y camarógrafos del Icaic. Por otra parte, por sus propias características, el Noticiero fue un modo de llevar a todo el mundo una imagen lo más veraz y objetiva posible de nuestra Revolución y sus logros.

La producción del Icaic en los sesenta fue insustituible en la labor de educar al público que se estaba formando. El cine, ya lo hemos dicho, es muy útil para mostrar procesos y para revelar relaciones, contradicciones, puede educar en un modo de pensamiento racional, concreto y dialéctico, además de mostrar una eficacia inmediata para comunicar conocimientos y habilidades.²⁷ Debido a estas posibilidades exclusivas del cine, de hacer su lenguaje accesible a todos, sin importar las barreras que puede oponer la diferencia en los niveles de instrucción, diferentes organismos, como el Ministerio de Educación, el Instituto Na-

²⁵ Alicia García y Sara Vega: «El periodismo cinematográfico: aventuras, peripecias y trascendencia», en *Coordenadas del cine cubano 2*, p. 102, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005.

²⁶ Ver Enrique Colina: «El espejo de la impaciencia. Noticiero Icaic Latinoamericano», en *Cine Cubano. Selección de lecturas*, p. 37, Editorial Félix Varela, La Habana.

²⁷ Ver Estrella Pantín, Julio García Espinosa y Jorge Fraga: «Para una definición del documental didáctico», en *Cine Cubano*, 11(67-70): 21.

cional de Reforma Agraria, el Instituto Cubano de Recursos Minerales, el Ministerio de Salud Pública y el Ministerio de Industria Azucarera, comenzaron a solicitarle al Icaic la realización de cortos que ayudaran al trabajo cotidiano de sus respectivas esferas. Con ese objetivo se crea en noviembre de 1963 el Departamento de Documentales Científicos Populares, cuyo trabajo comenzó a partir de enero del siguiente año.²⁸ Estos documentales científicos, junto a la llamada *Enciclopedia Popular*, se destinaban a una función esencialmente didáctica, pero siempre manteniendo la calidad lograda.²⁹ Además de esta producción se realizaban otros documentales, más elaborados artísticamente, en los que se alcanzaron destacados logros.

El ideal del sentido popular de la Revolución tuvo una singular expresión dentro del Icaic, reflejado en cada producción que se realizaba. «Para este público-pueblo que nos ayuda y nos enseña, ya que ayudamos y enseñamos, están hechos nuestros documentales y cartones, nuestros cortos didácticos, el noticiero semanal y los largometrajes».³⁰ Así se expresa Tomás Gutiérrez Alea al definir el sentido del arte cinematográfico en la Revolución, como una obligación revolucionaria de mostrar a Cuba, su historia, mostrar la Revolución tal cual era, mostrar los hombres que la hicieron, los simples y a la vez grandes hombres del pueblo.

No debe hablarse de la educación del público sin mencionar la de los cineastas propiamente, porque la realización de estos mismos documentales cumplía la doble función de servirles como iniciación en el mundo de la producción cinematográfica y de ponerles en contacto directo con la realidad que se vivía en esos años. También ellos habían sido formados en la sociedad anterior, de la que habían heredado patrones caducos, incluso en el plano formal, que podían obstaculizar la comunicación con el pueblo.

La mejor manera que encontraron nuestros cineastas de despojarse de ese pasado fue vincularse lo más profundamente

²⁸ Ver: «Documentales científicos cubanos», en *Cine Cubano*, 4(23-24-25): 47. Oscar L. Valdés y Miguel Torres: «El departamento de documentales científico-populares», en *Cine Cubano*, 6(35):: 33.

²⁹ Ver: «El cine cubano, factor de educación permanente», en *Cine Cubano*, 11(66-67): 64.

³⁰ Tomás Gutiérrez Alea: ob.cit., p. 16.

posible con la realidad y los cambios que estaban aconteciendo, analizando día a día el compromiso con el pueblo y el perfeccionamiento de la sociedad.

En el nuevo ideal que se defendía el pueblo era la meta principal. «En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos –decía Fidel– y esa es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria».³¹ El Icaic abrazó este principio desde el mismo momento de su surgimiento, tratando de que la creación artística del cine se pusiese en función de la Revolución. La creación artística supone una actitud no imparcial frente a la realidad, es decir, la creación artística conlleva a un juicio de cualquier clase; tratar de eludir esto es imposible. Por eso, la política de la institución se perfiló bajo este principio. Pero tampoco se abogó por una «cultura oficial». Como plantea Alfredo Guevara, «la pasión ideológica suele cegar, enturbiar juicios y actitudes, y por demás es objeto de calumnias y exageraciones. Pero ni una cosa ni la otra mueven resortes básicos en nuestro país. Está claro que si bien rechazamos el neutralismo, tampoco somos partidarios de una cultura oficial».³²

El arte cinematográfico supuso una permanente experimentación, una búsqueda incansable, que debía ofrecer al espectador una nueva y más amplia imagen del mundo, porque «sólo será verdaderamente revolucionario el artista que renovando los medios expresivos entregue nuevos elementos de la realidad y en ellos su belleza, su expresividad, su significación interior».³³ Se dio margen a la expresión artística siempre en los marcos de un proceso revolucionario donde la defensa de la identidad cultural cubana tuvo un lugar privilegiado, que se desarrolló y afianzó con el transcurso de los años. Porque aunque la tarea principal del Icaic había sido definida por Alfredo Guevara como la creación de una base técnico-material y organizativa de esta industria, no se desdeñaba la visión de que la obra cinematográfica «es ante todo el producto del esfuerzo intelectual, el trabajo práctico y el talento, la lucidez y la sensibilidad de los creadores».³⁴

³¹ Fidel Castro Ruz: «Palabras a los intelectuales», en *Revolución, Letras, Arte*, p. 13, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

³² Alfredo Guevara: «La cultura y la Revolución», en *Cine Cubano*, 1(4): 44.

³³ _____ : «El cine cubano», en *Cine Cubano*, 3(14-15): 4.

³⁴ *Ibidem*, p. 9. Ver, además: «Ley no. 169 de 20 de marzo de 1959», en ed. cit.

No es de extrañar, por tanto, que el Icaic protagonizara algunas de las más importantes polémicas en esa etapa tan controvertida que fue la década de los sesenta. El primer conflicto verdaderamente relevante ocurrió en 1961 con la prohibición del documental *PM*, por considerarlo nocivo a los intereses del pueblo y de la Revolución en ese momento. Esta producción versaba sobre la vida de los bares nocturnos, personajes decadentes y marginales perdidos; fue dirigida al margen del Icaic por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo Cabrera Infante, el director del semanario *Lunes de Revolución*.

Esta prohibición trascendió hasta convertirse en un conflicto en el marco de intelectuales, por lo que se decidió reunir en el salón de actos de la Biblioteca Nacional «José Martí» a una representación bastante amplia de artistas e intelectuales para discutir la cuestión de la libertad de expresión ante representantes del gobierno revolucionario como Fidel Castro, el presidente Osvaldo Dorticós, el entonces ministro de educación Armando Hart Dávalos y algunas otras personalidades. Fue en esta ocasión cuando Fidel pronuncia un discurso que se publicó con el título de *Palabras a los intelectuales*, donde resumió la política cultural de la Revolución en la frase «dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada».³⁵

Si tenemos en cuenta el condicionamiento político de estas discusiones, veríamos la razón fundamental que llevó a esta postura del Icaic: la preocupación esencial en esos momentos era la Revolución misma, amenazada profundamente por sus enemigos externos e internos. Dice Fidel en sus palabras: «¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación de todos no ha de ser la Revolución misma?»³⁶ Esta posición permeó las posturas del Icaic alrededor de otros elementos en discusión, como fueron el derecho de definir qué significaba la Revolución y a quién correspondía la libertad de opinar sobre ella o juzgarla. Pero sobre todo mostró una necesi-

³⁵ Ver: Fidel Castro: Ob. cit.

³⁶ Fidel Castro: *Ibidem.*, p. 10.

dad latente, característica de todo nuestro proceso revolucionario: la unidad de todas las fuerzas para consolidar la Revolución. Tal como sugiere Julio César Guanche, en el fondo de toda esta batalla lo que se cuestiona es el rumbo de la Revolución y la calidad del socialismo que habría de construirse en Cuba.

Treinta años después, en una entrevista concedida a Wilfredo Cancio Isla para *La Gaceta de Cuba*, Alfredo Guevara declaró: «PM no es PM. PM es *Lunes de Revolución*, es Carlos Franqui, es una época convulsa y de extremas contradicciones en que participaban múltiples fuerzas. No creo que PM mereciera tanto revuelo, y la reacción del naciente Icaic fue muy matizada. [...] Pero convendría recordar que en esos días se esperaba ya el ataque armado y que por todas partes se emplazaban ametralladoras y anti-aéreas. Que el pueblo todo se movilizaba para repeler la agresión y que el espíritu guerrillero y de combate estaba en su más alto grado de exaltación. [...]. Prohibir es prohibir; y prohibimos».³⁷

El problema, por tanto, no era el documental en sí, sino el contexto y las intenciones con que fue realizado. Ciertamente es que la decisión de retirarse del escenario revolucionario no siempre indica una posición manifiesta contra la Revolución; a veces puede indicar una posición de retirada al rehuir la discusión y el combate por las ideas que se defienden. Y muchas veces posturas no contrarrevolucionarias en sí quedan atrapadas en la trama de conflictos personales o de enfrentamiento de grupos. Pero en el caso de *Lunes de Revolución*, y todo lo que le rodeó, hay argumentos para creer en que las intenciones iban más allá de ese tipo de conflictos. No solo hubo una retirada, sino una labor sostenida en contra de la unidad de los intelectuales en torno a la Revolución y, posteriormente, una acción contraria al proceso bien marcada.

Comprender los intereses que se movían en el trasfondo de todo este suceso es una tarea difícil por lo controvertidos que resultaron muchos de sus protagonistas. También pudiera considerarse que las intenciones del grupo *Lunes* con PM eran solamente ejercicios de fuerza para realizar un cine fuera del Icaic, pero las reflexiones de Alfredo Guevara alrededor de un con-

³⁷ Alfredo Guevara: «Las revoluciones no son paseos de rívera», en: *Revolución es lucidez*, p. 89, Ediciones Icaic, La Habana, 1998.

junto de acciones del grupo *Lunes* bajo el pretexto de una unidad revolucionaria nos dan otros matices del asunto.

Guevara recuerda cómo en los predios intelectuales había circulado un texto donde algunos miembros de *Lunes de Revolución* se dirigían a la opinión pública y a Fidel Castro para denunciar «el carácter diversionista» de las declaraciones hechas por Alfredo Guevara en la televisión en la primera mitad del año 1960, so pena de «fomentar escisiones en el frente intelectual de la Revolución». A este texto responde con una serie de argumentos que van dando una idea de las fisuras ideológicas de este grupo de intelectuales que aprovechando su hegemonía sobre las páginas literarias y críticas de *Revolución* y *Lunes de Revolución* atacaban a excelentes figuras del arte y la literatura cubana, como Carpentier, José Ardévol, Nicolás Guillén, Ramiro Guerra y Alicia Alonso.

«¿Qué unidad pueden defender —dice Alfredo Guevara— quienes invierten fondos del periódico en cámaras y equipos cinematográficos de 35 mm, y se preparan a interferir las funciones del Icaic? (...)// ¿Cómo puede ser sincera y considerarse coherente la actitud de quienes por una parte subrayan la necesidad de ganar el apoyo de todas las clases sociales para la revolución, y por otra aprovechan las páginas de *Lunes de Revolución* para maltratar innecesariamente a intelectuales que se mantienen al lado de ésta? ¿No es éste el caso de los escritores de la revista *Orígenes*, a los que están haciendo pagar viejas rencillas y contradicciones surgidas entre esa publicación y la revista *Ciclón*, en la que se agruparon por algún tiempo muchos de los intelectuales volcados ahora en *Lunes de Revolución*?»³⁸

Hay una convicción de que toda la política elaborada por ese grupo y desarrollada a través de sus medios de información, o sea, a través de la televisión, del periódico, de *Lunes de Revolución* y de una página en *Bohemia*, era una política «que nos desviaba constantemente».³⁹

La percepción de Alfredo Guevara sobre *Lunes de Revolución* debe estar objetivamente matizada. No dejó de considerar la honradez de algunos miembros del grupo, que como Tomás

³⁸ Alfredo Guevara: «¿Qué unidad pueden defender?», en *Tiempo de fundación*, p. 68.

³⁹ *Ibidem*, p. 96.

Gutiérrez Alea no se sintieron arrastrados por mezquinas inquietudes y no tuvieron una «mala posición política»,⁴⁰ pero sus señalamientos van apuntando a un conjunto de incoherencias ideológicas dentro del grupo *Lunes de Revolución*, combatidas por él desde las filas del Icaic.

A la altura de años recientes, Alfredo Guevara ha reconocido que quizás en estos momentos no se impediría la exhibición de *PM*, porque las condiciones han cambiado, y los problemas sean otros, y no se vive aquel momento tenso ante una inminente agresión armada.

Hubo también otras discusiones en las que estuvo vinculado el Icaic, alrededor de problemas estéticos verdaderamente acuciantes en esos años. Tal fue la polémica ocurrida desde agosto de 1963 hasta mayo del siguiente año, y que tuvo una fuerte reacción en la Universidad de La Habana. En abril de 1963, el director de cine Julio García Espinosa dejó planteadas en *La Gaceta de Cuba* algunas preguntas de carácter estético. Ante la nueva realidad cubana y del socialismo mundial era una necesidad imperiosa plantearse muchas interrogantes respecto al arte que no se podían responder mediante los archiconocidos recetas. Por eso es imprescindible —dice García Espinosa— «aprender a vivir bajo la lluvia, arrojando el paraguas y tomando una actitud más honesta ante preguntas como ¿de qué manera enlazar lo aprovechable del acervo cultural de cualquier país, época o sistema social con la lucha de clases en el campo de la cultura? ¿Qué hacer con lo no aprovechable?»⁴¹ Y agrega: «¿Nos apoyamos en Balzac y Stendhal y pasamos por alto todo el movimiento francés de vanguardia? ¿Nos asomamos con simples ojos de museo a las obras de Bach, del Bosco, de Picasso, de Stravinsky, o aceptamos que también han contribuido y *contribuyen* al desarrollo espiritual del *Hombre*? ¿Es posible hablar de un nuevo arte cubano subestimando la importancia que para las artes plásticas ha tenido, tiene y tendrá el movimiento abstraccionista en nuestro país?»⁴²

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Julio García Espinosa: «Vivir bajo la lluvia», en *Polémicas culturales de los 60*, pp. 9-13, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.

⁴² *Ibidem*, p. 11.

García Espinosa plantea una serie de interrogantes que muestran la diversa gama de inquietudes que tenían estos creadores en la etapa y que podemos resumir como: ¿qué actitud adoptar ante el llamado arte culto y el arte popular? ¿Es posible hablar de la creación de un nuevo arte y de nuevos artistas de manera mecánica y artificial? ¿Se logran estos nuevos artistas prefijando un contenido separado de la forma o confundiendo la expresión artística con los medios de divulgación? ¿La exaltación de un héroe positivo es una ayuda para la evolución del hombre común, lleno de contradicciones? ¿No es la propia realidad la que hará a los nuevos creadores y renovará a los viejos sin necesidad de recetas o normas?

Esta polémica fluyó en una atmósfera de completa apertura, donde cada cual pudo expresar su opinión con libertad, dejando claro su compromiso con la Revolución. Cuatro meses después se publicaron las «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», fruto de una reunión entre directores y asistentes de dirección del Departamento de Programación Artística de la Empresa de Estudios Cinematográficos del ICAIC durante los días 4, 5 y 6 de julio. Esta reunión tuvo el propósito de discutir algunos aspectos de los problemas fundamentales de la estética y sus vínculos con la política cultural en una sociedad socialista.⁴³ Los puntos fundamentales de estas conclusiones muestran la afiliación de muchos representantes del Icaic al nuevo ideal social que la Revolución propugnaba, a pesar de que en algunos aspectos se polemizaba y no había un total consenso. Los principales puntos de las conclusiones fueron:

1. La promoción del desarrollo de la cultura constituye un *derecho* y un *deber* del Partido y el Gobierno.
2. Las ideas y tendencias estéticas viven *necesariamente* en *lucha*.
3. El desarrollo general del arte está determinado por la *existencia* de esa *lucha* y por el *carácter* de sus condiciones.
4. Proclamar la coexistencia *pacífica* entre las ideas y tendencias estéticas equivale a proclamar una ilusión.
5. La lucha de ideas y tendencias estéticas supone, *necesariamente*, la *coexistencia* de ideas y tendencias estéticas.

⁴³ Ver: «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», en *Cine Cubano*, 3(14-15); *La Gaceta de Cuba*, II(23): 8, 3 de agosto de 1963.

6. Fijar las *condiciones de la lucha* entre ideas y tendencias estéticas supone, por lo tanto, determinar las *condiciones de la coexistencia* entre las ideas y tendencias estéticas.

Aproximadamente por ese mismo tiempo tuvo lugar otra fuerte discusión, esta vez dirigida a la programación del Icaic. Comenzó cuando el periódico *Hoy* publicó en su sección «Aclaraciones» una carta del actor de la Radiodifusión Nacional Severino Puentes en la que condenaba por nocivas, confusas e inmorales, algunas de las películas exhibidas en las salas cinematográficas, como *La dulce vida*, de Federico Fellini, *Accatone* de Pier Paolo Pasolini, *El ángel exterminador* de Luis Buñuel y *Alias Gardelito* de Lautaro Murua. Así planteaba que debido a la influencia del cine sobre su público, filmes como estos se presentarían como atrayentes modelos morales contrarios a los objetivos e ideales revolucionarios.⁴⁴

Como conclusión de esta otra polémica, Alfredo Guevara redacta un documento que finalmente nunca fue publicado,⁴⁵ donde precisa que esta discusión no es un desacuerdo entre una columna editorial del Partido y un funcionario del Gobierno Revolucionario, sino entre el punto de vista de Blas Roca, director de *Hoy*, con la posición sostenida por el Icaic. La confrontación de opiniones obliga a profundizar lo discutido pero esto no puede hacerse de modo unilateral. «No se trata ahora de definir —dice Alfredo Guevara— si alguien puede esgrimir como un derecho el de estar o actuar contra la Revolución. Se trata de aclarar cuándo se está realmente —e independientemente de las intenciones— a favor de ella, o cuando menos, cómo se la sirve con mayor eficacia».⁴⁶ Para él este era el verdadero punto discutido porque es posible en nombre del marxismo y la Revolución deformar sus objetivos prácticos. Consideró una prueba de ignorancia reducir las posibilidades de abordar la realidad

⁴⁴ Se debe considerar que en el período que va desde la fundación del Icaic hasta 1962 las películas provenientes del campo socialista no pasaron un proceso de selección, porque realmente no habían suficientes películas como para escoger. No fue hasta 1963 que el Icaic pudo ampliar su exhibición a otras cinematografías, lo que provocó la «aclaración» de Blas y el comienzo de la polémica con Guevara.

⁴⁵ Ver Alfredo Guevara: *Revolución es lucidez*, pp. 210-218, Ediciones Icaic, La Habana, 1998.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 237.

desde el arte a la experiencia sabida y a los caminos trillados. La Revolución ha abierto un mundo cada vez más amplio — explica— y habría que «liberar», con toda la responsabilidad que entraña este acto. El compromiso del Icaic con el proceso revolucionario fue fluyendo así.

Todas estas polémicas resultan un material valiosísimo para estudiar la intelectualidad de la época, sus inquietudes fundamentales, su posicionamiento ideológico y político, sus métodos de trabajo, etc. Cada uno de los puntos estudiados aquí se evidencian en su quehacer: la labor de la educación, formación y divulgación y desde qué punto de vista se llevaban a cabo; la calidad artística puesta en función del público y de su desarrollo cultural tanto como humano; el lugar del artista dentro de la construcción de la nueva sociedad socialista; la relación existente entre el arte, la ideología y la propaganda; el compromiso total del Instituto con la Revolución y sus objetivos pero enfrentando al dogmatismo en cualesquiera de sus manifestaciones. Todo esto queda claro en estas intensas discusiones, a las que hay que regresar una y otra vez para comprender mejor el contexto de los sesenta.

En años posteriores, gracias a las posiciones de principio que defendió desde los comienzos, el Icaic pudo concretar un proyecto cultural que no se limitó a la creación cinematográfica. De su seno surgió el Grupo de Experimentación Sonora del Icaic, se promovió una nueva estética en el cartel cinematográfico, se creó la Cinemateca y el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. Fue arte, fue industria, e hizo revolución, ideología. El hecho de partir de una concepción de cine como un hecho cultural, llevó a un esfuerzo por desarrollar la industria cinematográfica en un trabajo mancomunado con los músicos, los cartelistas, los trovadores. El Icaic mantuvo una política consecuente con la Revolución, llevando a cabo una ardua labor para difundir, desarrollar y defender el ideal social que le dio origen.