



Portada de la revista *Lunes de Revolución* de marzo de 1960.



Vol. 8 N.º 1 / Guayaquil
I semestre 2024
ISSN 2661-6602

***Lunes de Revolución* como mecanismo de difusión de cultura**

115

Lunes de Revolución as a
Mechanism For Disseminating Culture

Alejandra Zambrano

Universidad de las Artes (Ecuador)

maria.zambrano@uartes.edu.ec

ORCID: 0000-0003-1031-0240

En su artículo «Exhuming Lunes de Revolución», William Luis afirma que la aparición de varias revistas culturales en Cuba durante la primera mitad del siglo veinte se debió, en parte, a la falta de casas editoriales antes de la Revolución. Por esta razón, los escritores e intelectuales hicieron uso de estas publicaciones para promover

sus tendencias literarias y políticas.¹ *Revista de Avance*, por ejemplo, fue la trinchera del «grupo de los trece» y el «grupo minorista», vanguardistas opuestos a la dictadura de Machado. *Orígenes*, por su parte, representó la frustración política de aquellos años y buscó, antes que un discurso político, la esencia de Cuba a través de la poesía. Otras revistas que promovieron la difusión de la cultura fueron *Carteles* (1919–59), *Social* (1916–38), *Ciclón* (1955–57, 1959) y *Nuestro Tiempo* (1954–59). No obstante, el surgimiento, el paulatino éxito y la repentina clausura de *Lunes de Revolución* (1959–61) desataron una serie de discusiones sobre las contradicciones de la política cultural en la isla después del triunfo de la Revolución. Estas discordancias se resumen en la insistencia del Gobierno cubano por permitir que los artistas se expresaran libremente, siempre y cuando se apreciaran sus ideas «a través del prisma del cristal revolucionario»².

Lunes de Revolución publicó ciento veintinueve números entre el 23 de marzo de 1959 y el 6 de noviembre de 1961. Nació como suplemento literario de *Revolución*, el periódico oficial del Movimiento 26 de Julio, dirigido por Carlos Franqui, y poco a poco se convirtió en el más leído de Cuba y América. Con el pasar del tiempo, el volumen de cada número fue aumentando; el primero tenía seis páginas y el último sesenta y cuatro. Asimismo, el tiraje se duplicó imprimiéndose doscientos mil ejemplares hacia las ediciones finales.

En cuanto a la forma, *Lunes* causó conmoción tanto por su presentación a manera del tabloide francés *L'Express* como por sus cualidades surrealistas, como la «R» al revés, los títulos simultáneos y las páginas en blanco. Respecto al contenido, Souza sostiene:

Lunes de Revolución was the most innovative, broadly based, and integrative journal in Cuba. There wasn't another intellectual supplement like it and there never was another after its demise. Reflecting the eclectic aesthetic concerns of both its founder and

1 William Luis, «Exhuming *Lunes de Revolución*», *The New Centennial Review* 2, n.º 2 (2002): 253.

2 Fidel Castro, «Palabras a los intelectuales», Ministerio de Cultura de Cuba, <http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html>.

its editor, it was interested in all the arts as well as political and theoretical writings.³

Para otros, como William Luis, *Lunes* promovió proyectos literarios asociados más tarde con el «boom» latinoamericano y cubano.⁴

Tal cual lo expresaron sus editores, *Lunes de Revolución* tenía como misión promover la cultura en la nueva Cuba. Querían romper con el pasado y distanciarse de las tendencias políticas y literarias previas —especialmente del grupo *Orígenes*— para dar paso a nuevas olas de modernidad. Herberto Padilla, uno de los colaboradores, se convirtió en agresor directo de Lezama y llegó más tarde a declarar que recordaba haberle dicho a Cabrera Infante que «[he] wanted to blow up the baroque bastion that was the Trocadero home where Lezama lay wheezing»⁵. Es así que *Lunes* buscaba destruir la barrera que separaba a la élite de las masas y acercarse al fenómeno social, político y económico de aquel entonces.

El personal de *Revolución* y *Lunes de Revolución* no solamente estaba enfocado en la publicación del suplemento, sino que trabajaba en diferentes dependencias del periódico como el canal 2 y 4 de la televisión cubana, estudio de grabación —Sonido Erre— y la casa editorial —Ediciones Erre—. A través de estas dependencias se logró la organización de obras de teatro, presentaciones de música, producción de documentales, series de teatro televisado de Virgilio Piñera, publicación de trabajos literarios, entre otros proyectos. Se puede decir, por lo tanto, que la agenda de este grupo era amplia, ambiciosa y hasta heterogénea. Así lo confirman sus ediciones especiales o crónicas sobre un autor determinado (Pablo Neruda, José Martí, Federico García Lorca o Ernest Hemingway), la situación política de diversos países (Guatemala, Puerto Rico, China, Laos o Vietnam), conflictos sociales (reforma agraria, el Movimiento 26 de Julio, los derechos de los afrodescendientes estadounidenses), even-

117

3 Raymond D. Souza, *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds* (Austin: University of Texas Press, 1996), 37.

4 Luis, «Exhuming...», 259.

5 Souza, *Guillermo Cabrera Infante...*, 38.

tos nacionales (playa Girón y el sabotaje de La Coubre) y figuras políticas (Fidel Castro, Che, Mao, Lenin o Trotsky), marcadas siempre por un tono nacionalista y antiimperialista.

Lunes de Revolución pronto se convirtió en un foro cultural importante para los escritores y artistas domiciliados en Cuba, así como para aquellos que retornaron al país después de un exilio voluntario tras la dictadura de Batista (tal es el caso de Carlos Franqui o el codirector del suplemento Pablo Armando Fernández). Atrajo a los mejores escritores jóvenes de aquel tiempo que incluso habían colaborado en otras revistas. Tal es el caso de Virgilio Piñera, quien colaboró con el proyecto de *Orígenes* y *Ciclón*, y el mismo Guillermo Cabrera Infante, quien mantuvo columnas en *Bohemia* y *Carteles*, develando así una amalgama de intereses. Sin embargo, el enfoque de una expresión artística en particular —el cine— abrió paso a la serie de desavenencias que culminaron en el cierre del suplemento «por falta de papel».

El intento por introducir nuevas tendencias en el cine cubano

Chanan anota que, de las 484 películas proyectadas en Cuba en 1959, 226 eran estadounidenses —la mayoría producciones de Hollywood—, 44 inglesas, 79 mexicanas, 24 francesas, 25 italianas, 19 españolas y solamente 8 cubanas. Generalmente, se proyectaban películas sentimentales, de guerra, de vaqueros o de acción.⁶ Esta preferencia por el arte de «mal gusto» también era visible en la literatura puesto que la mayoría de libros que se vendía eran novelas rosas, detectivescas, historias cómicas y de aventura.

Con la idea de renovar el estancamiento de las artes en Cuba, especialmente del cine, el grupo de *Lunes* inicia una agenda cuyo objetivo era más bien didáctico. En primer lugar, defienden el «cine libre» y experimental basado en historias más relevantes para el ser humano

⁶ Michael Chanan, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba* (Londres: BFI Publishing, 1985), 104.

común. Y por otro, introducen en Cuba tendencias e ideas que todavía se desconocían, una de ellas la famosa «nueva ola» francesa. Cabe recordar que Cabrera Infante había sido el vicepresidente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) del cual se separó debido a desacuerdos en cuanto a la forma de hacer cine.

El número 94 de *Lunes* está dedicado completamente al análisis del cine. Los artículos varían desde una crítica constructiva sobre recientes producciones nacionales hasta la reafirmación de su inclinación por la «nueva ola» francesa. En una de las notas, García Riera asevera que el neorrealismo es del pasado porque predica una receta fallida y que la «nueva ola» es la tendencia del presente, abierta a nuevas ideas y estilos del cineasta. Julio García Espinosa, defensor de la postura del ICAIC, también escribe en este número defendiendo al neorrealismo como arma en contra de la dictadura y el imperialismo. Contrapone al mayor entendimiento de las masas dentro de un marco neorrealista, la actitud individualista y aburguesada del artista de la «nueva ola» que enfatiza más el estilo que el mensaje. Otro de los defensores del Instituto y director del mismo, Alfredo Guevara, ataca a la burguesía que pretende dominar el cine nacional y advierte que la Revolución representa cambios que deben ser advertidos por todos.

119

En este mismo número aparecen artículos concernientes al erotismo y al sexo en el cine y reportajes sobre Brigitte Bardot y Marilyn, mal recibidos por los enemigos del suplemento. Además, Guillermo Cabrera Infante contribuye con notas esenciales en las que subestima al neorrealismo, incluso favoreciendo las producciones de Hollywood. También critica el ciclo de cine soviético por su abundante discurso del realismo socialista mientras que alaba películas que se alejan de las explicaciones sociales y económicas para hablar de temas más relevantes como el amor. Un ejemplo claro es su actitud con respecto al filme *El 41*, sobre el que acota que los grandes problemas sociales son de amor y no de política, y que el amor no puede estar sujeto al control comunista. Su mensaje era muy obvio, para Cabrera Infante y el resto de colaboradores de *Lunes*: el ICAIC insistía demasiado en el neorrealismo y el realismo socialista. *Lunes* tenía como propósito orientar al público hacia tendencias más fres-

cas e innovadoras. Por su parte, el Partido Comunista, que poseía el control del ICAIC, había ubicado ya el origen de una potencial amenaza: *Lunes de Revolución* bajo la dirección de Cabrera Infante.

El neorrealismo vs. la «nueva ola» francesa

120

El neorrealismo nace en Italia después de la Segunda Guerra Mundial con Rosellini, De Sica y Zavattinni. Posee un espíritu democrático con un énfasis en el valor de la gente ordinaria y sus emociones. Presenta, por lo general, un punto de vista más compasivo y rechaza la emisión de juicios morales —incluso podría considerarse una fusión entre el cristianismo y el humanismo marxista—. La mayoría de los cineastas neorrealistas italianos se preocupan por la Italia fascista y las secuelas de la guerra como la pobreza y el desempleo. En cuanto a la forma, escogen lugares reales e inclusive actores no profesionales. El diálogo literario es suplantado por el conversacional dotándole al filme de un toque de naturalidad. Obviamente, el resultado es un distanciamiento de las historias con tramas preplaneadas para convertirse en una secuencia de episodios más bien sueltos donde no existe ningún tipo de artificio en la edición o la fotografía.⁷

Zavattini, uno de los máximos representantes del cine neorrealista, fue invitado a Cuba por el ICAIC para dar una serie de charlas al respecto. Para él, los temas de las películas deben tomarse de la vida diaria y los seres ordinarios. La trama debe ser nada más que la excavación de la realidad y no la invención de una fábula, una exploración de la cotidianidad. Siguiendo los preceptos de la escuela, desaprueba el uso del guion y entiende que la cámara tan solo graba, es decir, no es un medio en sí mismo para manipular la realidad, sino una suerte de extensión de la fotografía.⁸

Por otro lado, la *nouvelle vague* o «nueva ola» aparece con las innovaciones cinematográficas de Godard, Truffaut y Resnais en los años cincuenta en Francia.⁹ Estos cineastas eran muy jóvenes

⁷ Louis Giannetti, *Understanding Movies* (Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1987), 367.

⁸ Giannetti, *Understanding Movies*, 367.

⁹ Giannetti, *Understanding Movies*, 144.

cuando se desató la guerra y, en lugar de adoptar una postura apesadumbrada como los neorrealistas una vez terminado el conflicto, sintieron gran entusiasmo por experimentar en un medio que desconocían en la práctica pero que apreciaban con pasión. La «nueva ola» confiere más importancia al director que al guionista o productor. Debido a que los temas esenciales de la vida son inmutables, es el director quien se encarga de representarlos con un estilo propio, reafirmando así la idea de que el director es el verdadero *autor* de la película. En cuanto a la forma, introdujeron técnicas renovadoras de montaje, manejo de cámara y edición como «iris-shots», «jump-cuts», «voice-overs», «cross-cuts», «flash-cuts», entre otras.

Sin duda, esta es la tendencia por la que optan los colaboradores de *Lunes*, postura que se resume claramente en el artículo aparecido en el suplemento en abril de 1960 titulado «Orientaciones para un cine experimental cubano». En esta nota, Néstor Almendros afirma que en Cuba el cine experimental tiene poco público, por lo que siempre se debe explicar a la audiencia cuál es la intención del artista.¹⁰ Más adelante señala que el «cine libre» es el único que le permite al director expresarse individualmente y que otras tendencias como el neorrealismo y el surrealismo tienen poco que ofrecerle al artista. Sin embargo, para que un cineasta experimental tenga éxito es necesario que mire al pueblo con gran libertad, que estudie al ser humano tal y como es. De allí que no concuerde con la postura insistente del ICAIC de apegarse al cine neorrealista en el que de nada sirven los escenarios naturales cuando los actores falsifican la realidad de todas maneras.

Como se puede apreciar, los artistas relacionados con *Lunes* persiguen la proyección de la realidad al igual que los del ICAIC. La diferencia radica en los medios para alcanzar dicho objetivo y la manera de representarlo en la cinta. Mientras los que abogan por el neorrealismo dan prioridad al mensaje transmitido —en el caso cubano la euforia de la Revolución—, quienes apoyan al cine libre defienden la experimentación a la hora de transmitir la realidad.

¹⁰ Néstor Almendros, «Orientaciones para un cine experimental cubano», *Lunes de Revolución*, n.º 53 (1960): 21.

Hacia un realismo socialista

Cuando los líderes de la Revolución rusa de 1917 vencieron al régimen zarista, no contaban con la experiencia suficiente para administrar el nuevo régimen revolucionario. Es por esta razón que experimentaron en muchos ámbitos, incluido el artístico. Hubo entonces, una proliferación de expresiones artísticas más innovadoras y radicales, tanto en estilo como en sustancia. En cuanto al cine, artistas como Eisenstein y Vertov fueron indispensables en los cambios por sus ideas y por la prodigalidad de sus obras.

Para los años treinta, todo tipo de experimentación se suspendió y se impuso la teoría propagandística de Stalin, más tarde conocida como «realismo socialista». Los artistas se mantenían leales a Marx, ya que la historia de las sociedades, pasadas y presentes, ha sido al fin y al cabo la historia de la lucha de las masas. Este estilo perduró hasta la muerte del líder, a partir de la cual los artistas optaron por un estilo más libre, particularmente en la forma.

122

Con el advenimiento de los cambios impuestos por la Revolución en Cuba y la reformulación del deber del artista dentro de ella, la nueva política cinematográfica también debía respaldar el marxismo al estilo ruso. La teoría del cine marxista en Cuba se resumiría en el uso del arte como un arma de cambio social para combatir la explotación de la que es víctima el pueblo por vivir bajo un sistema capitalista y neocolonial. Poco a poco el ICAIC se distancia de la escuela neorrealista para ratificar al realismo socialista como el único movimiento que desafía el *statu quo* y que acepta el carácter ideológico del arte. Para ello, es indispensable identificar cuáles son los grupos oprimidos de una sociedad y reafirmar la idea de que todos los seres humanos son iguales. Además, este análisis se basa en un estricto materialismo científico y una concepción dialéctica de la historia y el pensamiento.

Para entender la polémica que se desencadena en el cierre de *Lunes de Revolución*, se debe enfatizar la idea marxista de que el arte no es neutral políticamente. Toda manifestación artística puede implícitamente rechazar o aceptar las estructuras sociales impuestas

por el modelo capitalista. Por este motivo, la misma idea del «arte por el arte» dentro del nuevo gobierno revolucionario de Fidel Castro es considerada como la aprobación implícita del *statu quo*.

Tomando en cuenta estos antecedentes, la realización de un documental por parte de colaboradores de *Lunes* fue la gota que derramó el vaso de las discrepancias. *Pasado Meridiano* (PM) fue confiscado por no desafiar directamente el *statu quo* y «pasar por alto» la grandeza de la Revolución.

La polémica de *Pasado Meridiano* y el cierre de *Lunes de Revolución*

Pasado Meridiano es un documental de aproximadamente 23 minutos que se desarrolla en las calles Neptuno y Prado de La Habana. Muestra un ferry que llega al puerto y luego los bares detrás del malecón. La gente que se desembarca empieza a beber, tomar, fumar y bailar en distintos locales. No se entiende ninguna de las conversaciones y al final todos regresan por donde vinieron. Según lo narra Cabrera Infante en su colección de ensayos *Mea Cuba*, PM no tiene un argumento aparente y presenta la vida de un grupo de habaneros en un día cualquiera de 1960. Se presenta como un ensayo de cine libre cuyo logro principal fue el de provocar inmediata tristeza y nostalgia entre los espectadores.

123

PM es un filme modesto que contó con un presupuesto de apenas quinientos dólares. El camarógrafo, Orlando Jiménez Leal, apenas contaba con diecinueve años cuando participó en la producción del documental. Sin embargo, Cabrera Infante reconoce su gran habilidad como el mejor camarógrafo de aquel entonces afirmando que «capable of handling a Cinemascope camera when he was 14, [he was] quite a film feat»¹¹. El productor fue Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo.

Sabá Cabrera Infante había nacido en 1933. Fue pintor hasta que abandonó sus estudios porque padecía de tuberculosis. Más ade-

¹¹ Souza, *Guillermo Cabrera Infante...*, 39.

lante estudió periodismo hasta que la universidad cerró sus puertas durante la época de Batista. Estuvo involucrado en movimientos clandestinos para derrocar la dictadura desde 1956. En el 58 empezó a trabajar en el canal 12, pero con el triunfo de la Revolución y el cierre de esta estación, se trasladó al canal 2 a cargo de *Revolución* en donde conoce a Jiménez Leal.¹² En cuanto al estilo, son escenas tambaleantes captadas en una cámara de 16 milímetros, pero que, según Jonas Mekas, representante del cine «underground» estadounidense, resultaban formalmente interesantes.¹³

Guillermo le dio dinero a su hermano para que completara el documental en las instalaciones del canal de televisión de *Revolución*. Ni Alfredo Guevara ni Julio García Espinosa, miembros en ese entonces del ICAIC, recuerdan haberlo visto en el aire. Sin embargo, el crítico de cine, Néstor Almendros, había publicado en *Bohemia* una nota en la que resaltaba su matiz poético y la catalogaba como una joya del cine experimental. Almendros no se refirió al carácter *amateur* de la producción, solamente al hecho que se estuviera experimentando en el cine nacional. Cuando Sabá Cabrera Infante y Jiménez Leal quisieron presentar la película a un público «de verdad» en una de las pocas salas que no había sido privatizada todavía, requirieron un permiso especial del ICAIC. Como era de esperarse, el Instituto alegó que nadie conocía de la existencia de dicho documental y confiscaron la película.

Se recaudaron cerca de doscientas firmas de intelectuales con el fin de protestar por el decomiso de la cinta. El argumento de que quienes aparecían en la película apoyaban a la Revolución y que incluso algunos eran milicianos no era suficiente. Almendros y otros críticos defendieron el carácter artístico del documental mientras Guillermo Cabrera Infante acusaba al Instituto de estalinismo y fascismo.¹⁴ Incluso se hizo referencia a algunas películas rusas y polacas que eran más «libres», individualistas y subjetivas que *PM*.¹⁵ Por su parte, Alfredo Guevara comparaba a *PM* con *On the Bowery* (1956),

12 Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1994), 53.

13 Cabrera Infante, *Mea Cuba*, 52.

14 Chanan, *The Cuban Image...*, 103.

15 Chanan, *The Cuban Image...*, 104.

de Lionel Rogosin —documental en el que se representaban el bajo mundo neoyorquino—. Para otros como Pérez Sarduy, estudiante de Literatura en la Universidad de La Habana, el hecho de que un grupo privilegiado tuviera acceso a un medio tan costoso y poderoso como lo es el cine era un acto de negligencia.¹⁶

El ICAIC hizo caso omiso a la defensa y finalmente resuelve convocar a una reunión en la Biblioteca Nacional para discutir el carácter artístico del documental y la ingenuidad política de sus realizadores. Estas reuniones se llevaron a cabo los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 y dieron como resultado el famoso discurso de Fidel Castro «Palabras a los intelectuales».



Imagen 1. Fotograma del documental *PM* (1961).

125

El discurso de Fidel y el realismo socialista

Según Alfredo Guevara, *PM* no reflejaba el clima heroico que se vivía en Cuba en aquel año. Por el contrario, mostraba un lado oscuro de La Habana, de los borrachos, las prostitutas y el alcohol. Aseguraba que la censura no tenía nada que ver con el tema racial, sino con la relevancia del documental en tiempos de consolidación de la Revolución y por representar a los afrocubanos en roles asociados al estado de opresión del que se los quería redimir.¹⁷ Pedro Pérez Sarduy manifestó que Cabrera Infante era parte de una élite que desconocía lo que estaba pasando en cuanto al cambio cultural y que había fracasado en expresar lo que realmente se vivía en el ambiente al enfocarse mucho en el estilo.¹⁸ Por estas razones, entre otras, se acordó

16 Chanan, *The Cuban Image...*, 102.

17 Chanan, *The Cuban Image...*, 101.

18 Chanan, *The Cuban Image...*, 102.

que *PM* era política y estéticamente irresponsable. Era un filme que segmentaba la realidad social al no reconocer que la pantalla actuaba como reflejo fidedigno de la realidad. En otras palabras, se acusó a *PM* de omitir la «grandiosidad» de la Revolución.

Los acusadores entendían que en medio de tanta depravación —dado el tipo de películas que llegaban a la isla en aquellos años— había que promover un nuevo cine. El problema radicaba en que Guevara quería un cine que estuviera efectivamente relacionado con la coyuntura histórica, o sea con el campesinado y los trabajadores, mientras que el grupo de *Lunes* tan solo quería educar al público cubano a través de la exploración de nuevas propuestas cinematográficas. Son estas «nuevas propuestas» las que rechaza el Instituto. De acuerdo con el ICAIC, *Lunes* tenía una sed de estar a la moda, y aunque no se podía negar el carácter visionario de su proyecto, se desligaba de los acontecimientos sociopolíticos del momento. Pérez Sarduy aseguraba que había una suerte de divorcio entre *Lunes* y la sociedad.¹⁹ Esta posición quedó clara durante las reuniones en la Biblioteca Nacional cuando Fidel Castro aseguró que el deber del verdadero revolucionario era trabajar por los contemporáneos sin pensar en el futuro. Al parecer, los colaboradores de *Lunes* se mostraban como un grupo que, después de haberse reunido de forma clandestina por tanto tiempo durante el batistato, se habían asqueado de la sociedad sin percatarse de que la Revolución había llegado.

En la intervención final, Castro apoyó la decisión de los miembros del ICAIC y de los compañeros del Consejo Nacional de Cultura pese a no haber visto el filme. En su extenso discurso, manifestó que desde hacía meses atrás ya se había pensado en llevar a cabo reuniones con el fin de aclarar la posición del gobierno revolucionario frente a las nuevas tendencias artísticas y que sentía no haber intervenido con más prontitud. Cabe resaltar el hecho de que nunca llamó a *Lunes* o a *PM* por su nombre, y que en su lugar hizo hincapié en los beneficios y los grandes logros de la Revolución, su repercusión en otros lugares del planeta y los planes a corto y largo plazo en el ámbito cultural.

¹⁹ Chanan, *The Cuban Image...*, 105.

Fidel Castro recordó que una revolución económico-social conduce inevitablemente a una revolución cultural. Por ende, el tema de la libertad de los escritores y artistas debía ser relevante. Enfatizó que la Revolución no ahogaría esa libertad siempre y cuando se manejara dentro de los parámetros establecidos por el Gobierno. Por ejemplo, el ICAIC gozaba del beneplácito del Gobierno porque había presentado una serie de documentales en el exterior sobre la Revolución, no obstante, y ante los ojos del Gobierno, el grupo de *Lunes* era más artista que revolucionario. En su discurso manifestó lo siguiente:

[...] la cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones.²⁰

Así culmina la publicación de *Lunes de Revolución*. Los ideales del grupo dirigido por Cabrera Infante no empataban con las expectativas del Gobierno. *Lunes* quedaba al margen de la Revolución sin que se le concediera el derecho de coexistir y colaborar en el desarrollo de una política cultural para todos los cubanos.

127

Conclusiones

A partir de la década de los cuarenta, el cine en Cuba se convierte en un instrumento de opresión, pero a la vez de redención. Si bien constituye un símbolo del imperialismo instituido a través de las grandes productoras estadounidenses, también sirve para educar a las masas y organizarlas en contra de esta sumisión. Durante estos años surgen tres grupos de cineastas aficionados: los de aspiraciones artísticas, los militantes y los hijos de los nuevos ricos a quienes les resultaba indiferente la situación política de Cuba. Los dos primeros grupos contaban con un ideal común: el antiimperialismo, mas disientían en la forma de transmitir este mensaje.²¹ Por ejemplo, Julio

²⁰ Castro, «Palabras a los intelectuales».

²¹ Chanan, *The Cuban Image...*, 71.

García Espinosa, futuro miembro del ICAIC y censor de *PM*, fue uno de los aficionados más importantes de los años cincuenta. Había estudiado en Italia y abogaba por un estilo más neorrealista. Por su parte, Néstor Almendros —defensor de *PM*— se inclinaba por el cine experimental y la «nueva ola» francesa. Se percibe entonces cómo la discrepancia entre dos de los involucrados en los acontecimientos de 1961 empieza muy temprano sobre cuestiones de forma. No obstante, la pugna por el control del medio se acentúa con el pasar del tiempo y se ve manifestada más adelante en la polémica del caso *PM* y *Lunes de Revolución*.

Esta es una de las razones por las que el cine se consolidó como uno de los medios artísticos más populares en los años sesenta. Cuando la Revolución empezó a robustecerse, los cineastas no eran los únicos que advirtieron el poder de convocatoria y convencimiento de las imágenes, sino también los miembros del gobierno revolucionario. Tanto es así que Fidel Castro en sus palabras a los intelectuales recalca:

128

Hay además algo que todos comprendemos perfectamente: que entre las manifestaciones de tipo intelectual o artístico hay algunas que tienen una importancia en cuanto a la educación del pueblo o a la formación ideológica del pueblo, superior a otros tipos de manifestaciones artísticas. Y no creo que nadie pueda discutir que uno de esos medios fundamentales e importantísimos es el cine como lo es la televisión. Y, en realidad, ¿podría discutirse en medio de la Revolución el derecho que tiene el Gobierno a regular, revisar y fiscalizar las películas que se exhiban al pueblo?²²

Para Chanan, el movimiento de los aficionados, que abarca toda una generación en Cuba, se había convertido en el símbolo de la resistencia cultural al tratar de crear un cine independiente pese a la opresión durante la dictadura de Batista. Por consiguiente, la polémica de *PM* no debe ser vista como un acto de censura, sino de conclusión de un incipiente conflicto entre diferentes tendencias políticas que

²² Castro, «Palabras a los intelectuales».

quedó pendiente durante el período del movimiento de aficionados de los años cincuenta y que solo pudo resolverse con la intervención directa del máximo líder de la Revolución.

Lo que queda claro es que *PM* no era ofensivo como lo til-daron. El suceso de playa Girón ocurrido seis semanas antes de la censura del documental y la proclamación del carácter socialista de la Revolución un día antes de los ataques extremaron la gravedad de la discordia. Como era de esperarse, los ánimos estaban caldeados, y cualquier intento por mermar la euforia del pueblo y del Gobierno podía considerarse como un agravio. La representación de los afro-cubanos en plan de diversión y no de lucha encarnaba una amenaza para el espíritu revolucionario. De ahí que el ICAIC no hubiera dudado en censurar el documental y clausurar el suplemento. Incluso Alfredo Guevara, en una entrevista de 1980, declaró que había actuado muy apresuradamente porque su espíritu revolucionario había sido humillado.²³ Es de suponer que muchos de los involucrados, cegados por la consigna, actuaron de manera acelerada.

Por su parte, Guillermo Cabrera Infante continuará aseverando que este cortometraje se convirtió en un documento fehaciente de la ola de disrupciones en la historia cultural bajo el régimen de Fidel Castro ya que «it was the first work of art submitted in Communist Cuba to accusations of a political stripe, brought to historical judgment and condemned as counterrevolutionary»²⁴. Al parecer esa también fue la opinión de Sabá, Orlando Jiménez Leal, Néstor Almendros y Carlos Franqui. Poco después del cierre del suplemento hicieron público su malestar abandonando la isla para siempre.

129

Cómo citar este escrito:

Zambrano, Alejandra. «Lunes de Revolución como mecanismo de difusión de cultura». *Fuera de Campo* 8, n.º 1 (2024): 114-130.

²³ Chanan, *The Cuban Image...*, 101.

²⁴ Cabrera Infante, *Mea Cuba*, 52.

Bibliografía

- Almendros, Néstor. «Orientaciones para un cine experimental cubano». *Lunes de Revolución*, n.º 53 (4 de abril de 1960): 21.
- Bowlit, John. «Russian Formalism and the Visual Arts». *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edición de Stephen Bann y John E. Bowlit. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1973.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Traducción de Kenneth Hall. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.
- Castro, Fidel. «Palabras a los intelectuales». *Ministerio de Cultura de Cuba*. <http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html>.
- Chanan, Michael. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Londres: BFI Publishing, 1985.
- Eikhenbaum, Boris. «Literature and Cinema». *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edición de Stephen Bann y John E. Bowlit. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1973.
- Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- 130 Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1987.
- Luis, William. «Exhuming *Lunes de Revolución*». *The New Centennial Review* 2, n.º 2 (2002): 253-83.
- . *Lunes de Revolución: literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003.
- Montero, Oscar. «El compromiso del escritor cubano en el 1959 y la *Corona de las frutas de Lezama*». *Revista Iberoamericana* 57, n.º 154 (enero-marzo 1991): 33-42.
- Nelson, Ardis L. Ed. *Guillermo Cabrera Infante: Assays, Essays, and Other Arts*. Nueva York: Twayne Publishers, 1999.
- Shklovsky, Viktor. «Poetry and Prose in Cinematography». *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edición de Stephen Bann y John E. Bowlit. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1973.
- Souza, Raymond D. *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Trotsky, Leon. *Art and Revolution: Writings on Literature, Politics, and Culture*. Nueva York: Pathfinder, 1992.