

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de
Investigación de la Comunicación

vol. 9, núm. Especial (2022), 304-327

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.9.e.16>

Recibido el 15 de marzo de 2022

Aceptado el 3 de junio de 2022



El cartel del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) como construcción de la imagen de la Revolución Cubana

*The poster of the ICAIC (Cuban Institute of Art and Cinematographic
Industry) as construction of the image of the Cuban Revolution*

Bartolomé, Ángel

Universidad San Pablo CEU (CEU)

abartolome@ceu.es

Martín Gómez, Sonia

Universidad San Pablo CEU (CEU)

margom@ceu.es

Lago Ávila, María Jesús

Universidad San Pablo CEU (CEU)

lagavi@ceu.es

Forma de citar este artículo:

Bartolomé, A., Martín Gómez, S. y Lago Ávila, M. J. (2022). El cartel del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) como construcción de la imagen de la Revolución Cubana. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 9(Especial), 304-327. <https://doi.org/10.24137/raeic.9.e.16>

Resumen:

El cartel de cine del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), como medio de comunicación visual, rompió radicalmente con los viejos cánones y se utilizó para construir la imaginería de la Revolución Cubana. Con grandes influencias de las escuelas del cartel polaco, checo, japonés y estadounidense se convirtió en un cartel reconocible por su colorido, forma de impresión y por establecer una gráfica que sirvió no solo para anunciar las películas sino para decorar e impregnar de colorido Cuba.

La Revolución cubana impulsó nuevos códigos en la realización y la percepción tanto de carteles de cine, políticos, así como de campañas económicas y de educación. Las necesidades que generó este proceso complejo trajeron consigo el deber de explicar, exhortar, convencer y provocar cambios en todo el país, lo que convirtió al diseño gráfico en una herramienta fundamental para conseguir de manera rápida y sencilla los propósitos de la Revolución.

El caso del cartel del ICAIC representa un caso peculiar, significativo y podríamos decir que único en la industria cinematográfica.

Palabras clave: Cartel cubano, ICAIC, revolución, color.

Abstract:

The ICAIC (Cuban Institute of Art and Film Industry) movie poster, as a means of visual communication, radically broke away from the old ways and was used to build the imagery of the Cuban Revolution. With sizable influences from the Polish, Czech, Japanese and American poster schools, it became a recognizable poster for its color, print form and for establishing a graphic medium that served not only to advertise the films but also to decorate and impregnate Cuba with color.

The Cuban Revolution promoted new codes in the production and perception of both movie and political posters, as well as in economic and educational campaigns. The needs generated by this complex process brought with it the duty to explain, exhort,

convince and provoke changes throughout the country, which made graphic design a fundamental tool for quickly and easily laying out the purposes of the Revolution. The ICAIC movie poster represents a peculiar, significant and we could even say unique case in the movie industry.

Keywords: Cuban poster, ICAIC, revolution, color.

1.INTRODUCCIÓN

En los años sesenta, Latinoamérica se ve envuelta en distintos conflictos políticos y sociales, entre los que destaca, la Revolución en Cuba en 1959 y el bloqueo económico estadounidense posterior al conflicto. Estos hechos configuran una gráfica singular que alcanza sobre todo al cartel cinematográfico. Después del triunfo revolucionario, con la declaración de su carácter socialista por Fidel Castro, Cuba comienza a vivir cambios muy importantes en todos los ámbitos: político, social, cultural y económico. Una de las principales consecuencias de la situación política fue la escasez de recursos, que indudablemente afectaron al diseño gráfico. Esto marcó una influencia directa en los carteles, desde su forma de producción y técnica, hasta su representación y el propio sentido y finalidad.

La otra consecuencia fundamental fue el cambio hacia la consideración del cine como elemento de estrategia revolucionaria y, debido a ello, un factor muy importante para la difusión de la cultura tras la Revolución. La carga de connotaciones políticas y sociales se ve de este modo trasladada también al cartel que debía anunciar las películas y que queda, desde entonces, marcado por las mismas consignas. Por tanto, podemos afirmar que la Revolución marcó la gráfica cubana porque limitaba la expresión a un mismo tema: comunicar el éxito de la Revolución. El cartel cubano de cine promovido por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) lo hacen merecedor de un estudio que muestre la importancia de esta especialidad en el contexto del diseño latinoamericano y que, por otro lado, realice una interpretación respecto al significado de sus elementos a través de los cuales se pretendió mostrar a un país en transición. Es,

en este momento de la Revolución, cuando los diseñadores se sirvieron del diseño gráfico para posicionarse políticamente y poder expresarse en relación con los acontecimientos que estaban sucediendo. Y será, a partir de entonces, cuando el cartel cubano de cine se de a conocer por su alto simbolismo y calidad gráfica, a pesar de las limitaciones técnicas y de materiales.

El cartel del ICAIC representa un caso peculiar, significativo y, podríamos decir, que único en la industria cinematográfica. Se trata de un cartel cultural nacido de la necesidad, bajo una gran precariedad económica, por lo que, sin ser –reconocidamente– un cartel político, sí que manifiesta condicionantes o, al menos, varios objetivos de este último. La presente investigación tiene el propósito de profundizar en el conocimiento sobre el cartel cubano de cine realizado por el ICAIC. El objetivo principal radica en conocer el significado de los elementos que conforman el cartel de cine cubano en su época dorada y la relación de éstos con la vida económica, social y política de Cuba, considerando los grandes cambios ocurridos en el país.

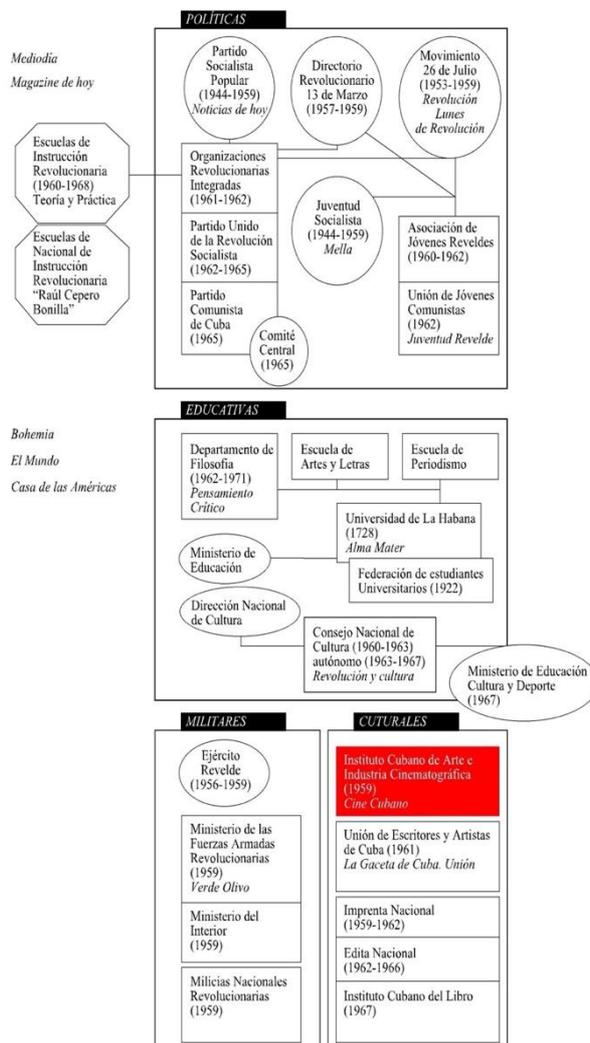
2. JUSTIFICACIÓN TEÓRICA

La Revolución Cubana repitió los patrones de las revoluciones políticas modernas que la acontecieron –las revoluciones francesa, rusa, china y mexicana–. En estas revoluciones, cuya duración dependió en cada caso de sus condiciones económicas, políticas y sociales, los intelectuales ocuparon un papel relevante dentro del ámbito político e ideológico. La participación política de los intelectuales cubanos a partir de 1959, tras el triunfo de la Revolución, provocó que éstos no fuesen encasillados según las distintas disciplinas en las corrientes estéticas de la época, sino que fuesen valorados de acuerdo con su postura ideológica. Esto era de tal forma que los intelectuales o artistas no sólo se veían bajo este estado político, sino que toda su obra, estética y contenidos quedaban subordinados bajo la práctica de la Revolución.

La Revolución Cubana propició que los grupos de artistas se manifestaran a favor de la Revolución y generó varios mecanismos para su difusión a nivel político, militar y cultural. En la parte política, mencionamos *Lunes de Revolución* (1959-1961), suplemento cultural del periódico *Revolución* (1958-1965), órgano del Movimiento 26

de Julio (1953-1959); la revista *Mella* (1944), Semanario de la juventud Socialista Popular (1944-1959), *Sección juvenil del PSP, Teoría y Práctica* (1964-1967), órgano de la difusión de las escuelas de instrucción revolucionaria (1960-1968), *Granma* (1965), resultado de la fusión de los periódicos *Hoy*, *Revolución* y *Cuba Socialista* (1961-1985). En la parte militar, encontramos *Verde Olivo* (1959), órgano de divulgación del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (1959), Institucionalización del Ejército Rebelde (1956-1959). Desde los gremios, *Alma mater* (1922-1952), semanario de la *Federación de Estudiantes Universitarios* (1922), *La Gaceta de Cuba* (1962) y la revista *Unión* (1962), medios de difusión estos últimos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (1961). En lo referente a lo cultural, *Casa de las Américas* (1960), *Cine Cubano* (1960) –revista del Instituto Cubano I Arte e Industria Cinematográficos (1960)– y *Revolución y Cultura* (1967-1972) –revista del Consejo Nacional de Cultura, que más tarde se convirtió en el Ministerio de Cultura–.

Imagen 1. Organismos políticos, educativos, culturales y militares para la difusión de la revolución.



Fuente: elaboración propia

El gobierno revolucionario contaría con un organismo que estimulara el espíritu creador. En concreto, se refiere a la necesidad de una institución como el Consejo Nacional de Cultura (CNC) y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), dirigido por Alfredo Guevara. Más tarde, se fundó la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) –dirigida por Nicolás Guillén–; la asociación tendría, además, un órgano de difusión propio, la revista *Unión* (1962), así como su propia editorial, porque, en opinión del gobierno revolucionario, “la Revolución no le puede dar armas a unos contra otros” (Castro, 1987, p. 34).

Lo que había comenzado como una respuesta del gobierno revolucionario al enfrentamiento de varios de los grupos de intelectuales y artistas a las regulaciones de las instituciones estatales de la cultura terminaba por convertirse en un foro para afirmar públicamente el derecho del gobierno y sus instituciones, no sobre el contenido de la obra, sino acerca de su difusión.

2.1. INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICOS (ICAIC)

El cartel cinematográfico que se configura en el ICAIC es una gráfica sin precedentes: nace de la carencia material de recursos y de la falta de permeabilidad con otras corrientes. El ICAIC creó un cartel sin planificar, como expresión de un sistema político que sirvió tanto para educar como para decorar la ciudad; este cartel ha trascendido las fronteras de Cuba hasta tal punto que es considerado como un icono social, expuesto en museos y buscado por coleccionistas.

El cartel cubano de cine nació condicionado por las limitaciones técnicas y de materiales que, a su vez, eran el resultado de la situación social y política que imperaba en el país tras la revolución castrista. La manifestación de la Revolución requería que los diseñadores trabajaran con urgencia, por lo que la necesidad de producir creó una gráfica sencilla en su realización, marcada por la rapidez de llevar el mensaje a la calle. De tal forma, no se produjo una planificación de la estética revolucionaria, sino que nació de la espontaneidad de los diseñadores que se adaptaron a los medios que disponían. Los artistas se pusieron al servicio de la causa adaptándola a las necesidades del momento. Desde que Eduardo Muñoz Bachs inaugura el cartel del ICAIC con la creación de *Historias de la Revolución* –para el cual usó un fotograma de la película por primera y última vez–, la utilización de técnicas y métodos y las premisas políticas alejaron la gráfica cubana del estilo norteamericano. El cartel cubano de cine es una anomalía, lo fácil hubiera sido realizar una gráfica basada en el realismo, tal y como sucedió con el nazismo o el realismo socialista. En estos casos, se utiliza un realismo que tiende a mitificar a los personajes que presentan simbólicamente los valores de cada régimen. Pero en Cuba el cartel de cine se aleja de estos paradigmas, quizá porque los

carteles de Hollywood se parecen mucho a esta estética, con la mitificación visual de los protagonistas de las películas.

La principal virtud, la característica más acusada del cartel cubano, es su manera de minar todas las escuelas y de estar abierto a todas las tendencias formales. El Estilo Internacional y el *Pop Art* fueron dos influencias marcadas dentro de la gráfica del ICAIC. Sucedió de tal forma porque eran dos movimientos artísticos accesibles con los recursos en manos de los diseñadores. Estas influencias se dieron a conocer en la isla de dos maneras: una, a través de los viajes que los creadores realizaron a otros países antes y después de la Revolución, en donde tuvieron la oportunidad de conocer estos estilos, y la otra fue por la llegada de algunas revistas de arte y diseño que se introdujeron en Cuba clandestinamente.

La influencia más destacada cabe, sin duda, reconocérsela al diseñador Saul Bass. Los cartelistas cubanos supieron aprovechar el logro de Bass para despojar al cartelismo estadounidense de toda su complejidad visual y, además, reducir la comunicación a una imagen pictográfica sencilla, lo que favorecía la simplicidad de producción. Es evidente la incidencia inmediata que Saul Bass ejerció sobre el colectivo del ICAIC y cómo se convirtió en referencia para autores tan importantes como Eduardo Muñoz Bachs, Alfredo Rostgard, Jose Lucci, Antonio Pérez González, René Azcuy, Silvio y Navarro, entre otros.

Imagen 2. *Anatomy of a murder*, 1959.
Saul Bass.

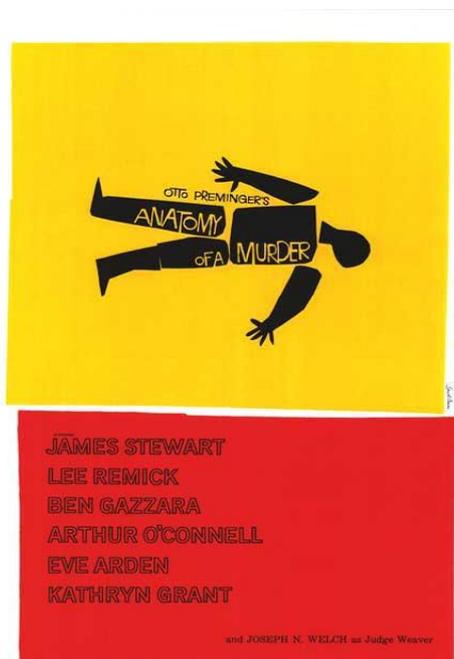
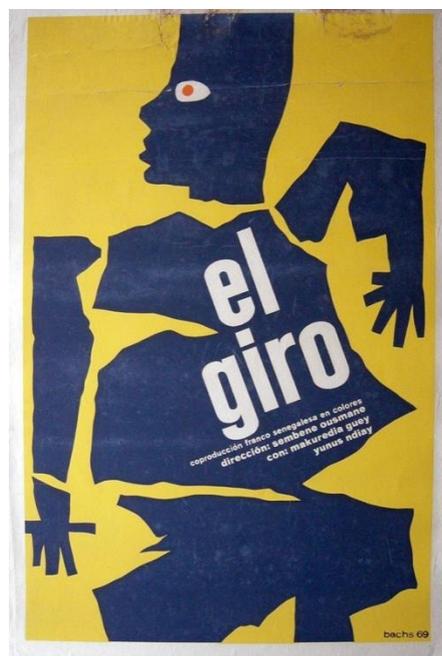


Imagen 3. Eduardo Muñoz Bachs. *El giro*, 1969



El cartel del ICAIC trasciende su función informativa y se emplea como elemento decorativo y de educación. El cartel de cine cubano del período analizado muestra dos perfiles: por una parte, evidencia la gran cantidad de filmografía donde el cine nacional y el extranjero alcanzan matices diferentes. El cartel cinematográfico nacional tuvo que vencer grandes dificultades en su inicio y, ante todo, romper con los esquemas comerciales heredados de una sociedad de consumo.

El cartel cubano se comenzó a considerar como un cartel artístico por la maestría en el manejo de sus elementos y de su significado ya que, aunque fue diseñado con fines publicitarios, se encontraba colocado en las casas y negocios como elemento artístico. Esto tiene que ver con el hecho de que antes de esa época la influencia en el cartel de cine era principalmente norteamericana, en la que aparecía sólo la imagen del protagonista; el cartel no mostraba un enfoque visual interesante o relevante y no se había visto lo que los diseñadores comenzaron a realizar, que fue rechazar esa idea del

realismo y manejar abstracciones simples como imagen principal, separándose de lo real, lo cual tenía un poder visual que resultaba interesante. El cartel de cine cubano se hace más simbólico y abstracto, en la medida en que los contenidos son más difíciles de plasmar. En Cuba el cartel de cine y el diseño gráfico en general tuvieron influencia de otros países y corrientes; los diseñadores gráficos, sin llegar a crear un estilo uniforme, asumieron una manera de conceptualizar mensajes que imprimió fuerza a una obra generalizada por una amalgama de profesionales sin grandes recursos técnicos.

Los carteles llamativos, con formas y colores impactantes, tenían el único objetivo de dar a conocer la cultura con un trasfondo político, ya que mostraban la Revolución llena de color y alegría. Tal fue la aceptación alcanzada que estos carteles se expusieron más allá de los emplazamientos comunes –fachadas y vestíbulos de cines– y se convirtieron en parte de la decoración de las ciudades.

La ciudad, al quedar abandonada –por los cánones de la Revolución– de toda publicidad comercial, vistió sus espacios vacíos con los carteles del ICAIC que, de esta manera, amoldaban su formato vertical a las vallas de la ciudad. Llegados a este punto, hay que resaltar que la utilización de las vallas como sistema de promoción de las películas, enriquecía y afianzaba la divulgación del mensaje, a la vez que se constituía en un atractivo visual de primer orden. Y así, el espacio público se convirtió en el escenario ideal para la expresión y discusión de temas políticos, económicos y culturales.

La finalidad última del cartel cultural cubano –y el cartel cinematográfico del ICAIC lo era sin duda– no se resume sólo en el anuncio de la obra cinematográfica, sino que insiste en educar al pueblo con una gráfica popular. Bajo la consigna marxista de que la obra de arte crea un público sensible al arte y capaz de gozar de la belleza, el cartel cumplía perfectamente con esta función. Por tanto, es un arte que manifiesta las condiciones políticas y sociales de Cuba.

El cartel cubano de cine entonces logra, en buena medida, paliar la necesidad de visualizar la Revolución, una causa que pretendía ser multidisciplinar, atractiva y sugerente sin medios a su alcance. El cartel cubano de cine de la época dorada ha trascendido y se ha posicionado como una de las contribuciones más importantes del

diseño gráfico de América Latina. El posicionamiento del cartel cinematográfico cubano se logró gracias al grado de conceptualización con relación a su simplicidad y a su contenido, de tal forma que los diseñadores pudieron lograr un mensaje complejo, utilizando imagen y tipografía de manera admirable dentro de los escasos recursos con los que contaban. La simplicidad de este cartel estaba cargada de una variedad de connotaciones en las que se podía expresar toda una idea de la obra cinematográfica, así como ideas disfrazadas las cuales manifestaban la problemática política y social vivida en Cuba.

A pesar de la escasez de recursos técnicos y materiales, los diseñadores contaban con la facultad de expresar sus ideas y de plasmar, por medio de imágenes sencillas, a los personajes, la trama de la película y la situación, realizando un cartel efectivo en el que se mostraran distintos significados con pocos elementos. Los carteles fueron tan efectivos, que funcionaron no sólo para el público cubano, sino también para el de otras latitudes. Expuestos, observados y analizados con interés en diversas partes del mundo, obtuvieron premios en certámenes internacionales y formaron parte de colecciones privadas y forman parte ya de catálogos en Museos internacionales.

3. METODOLOGÍA

El objeto de esta investigación se encuadra dentro de la teoría del diseño gráfico, de la creación y producción gráfica y consiste en analizar este sector particular de la cartelística cinematográfica cubana producida por el ICAIC.

Al tratarse de un tema muy específico, se han seguido varias vías metodológicas que nos permiten mezclar la investigación cuantitativa y la cualitativa, importante en un estudio como este: por un lado, se ha realizado un estudio de campo con obras de referencia adecuadas al objeto de la investigación, bibliografía específica del cartel cinematográfico cubano y acceso a distintos catálogos de exposiciones. Este estudio sirvió para centrar de forma cuantitativa el objeto de estudio; por otro lado, se ha realizado una investigación más cualitativa basada en entrevistas personales que nos permitieron hacer un estado de la cuestión de un tema complejo.

Gracias al estudio de la recopilación de datos de obras de referencia pudimos construir un método de análisis de los carteles de cine cubano. Dichos autores se eligieron por el hecho de que sus conceptos responden a lo que pretende obtenerse en esta investigación. Estas obras son: *Guía crítica del cine cubano de ficción*, de Juan A. García Borrego. Cuba, Ed. Arte y Literatura, 1999 (Premio anual de investigaciones Culturales 1999); *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, de Donis A. Dondis, Barcelona, Ed. GG, 1985; *La enciclopedia del color*, de Dale Russell. Barcelona, Ed. Susaeta, 2002; y *El diseño gráfico, Diseño, arte y función*, de Jesús Solanas Donoso. Madrid, Ed. Salvat, 1985. Pero, sobre todo, debemos destacar el estudio de José Veigas Zamora –Jefe del Departamento de Programación y de Relaciones Internacionales de la Dirección Nacional de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura de Cuba y asesor principal del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de Cuba– con quien pudimos compartir el presente trabajo a través del mail. En su obra *Memorias de las artes visuales cubanas del siglo XX*, Veigas establece una metodología de análisis de las diferentes artes plásticas de Cuba del siglo XX como son la pintura, escultura, grabado, fotografía y el cartel. Además, en cuanto a las fuentes utilizadas, nos basamos en las principales obras de referencia en el campo del diseño gráfico, las producidas por autores como Steven Heller, Enric Satué, Storm Thorgerson y Roger Dean entre los principales.

En cuanto a la bibliografía específica del cartel cinematográfico cubano, mencionamos en primer lugar el libro *El cartel de cine cubano 1961-2004*, realizado por varios autores y editado por Antonio García Rayo; cuenta esta obra con la redacción de Raúl Eguizábal –profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid y de la Facultad de Publicidad de Segovia–; Pedro Vidal –Profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Universidad Complutense de Madrid–; Sara Vega –historiadora del cartel cubano y trabajadora del ICAIC–; Raquel Pelta –historiadora del diseño, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y profesora de ELISAVA–; Eduardo Rodríguez Merchán –profesor titular, habilitado para el Cuerpo Nacional de Catedráticos de la Universidad Complutense de Madrid– y Carlos Pérez –comisario de exposiciones–.

Del mismo modo, hemos tenido acceso a distintos catálogos de exposiciones de entre los que destacamos el realizado por Raymond Vézina, *Affiches de Cuba 1959-1996* en la Université du Québec à Montréal (UQAM) en 1996. *Imágenes de cine, Eduardo Muñoz Bachs*, en consonancia con la exposición del mismo nombre que albergó el Museo Valencià de la Il·lustració de la Modernitat (MUVIM). Otros catálogos relevantes son: *El cartel cubano: conversando con Rostgaard*, de Marina Rodríguez González; *1000 Carteles cubanos de cine*, de Graziella Pogolotti o *Ayer y hoy. Carteles de cine cubano* de Sara Vega y Alicia García.

Igualmente, merecen mencionarse *Latin American Posters. Public Aesthetics and Mass Politics*, editado por Russ Davidson; *¡Revolución! Cuban poster art*, de Lincoln Cushing; *Memories of underdevelopment: the revolutionary films of Cuba*, de Michael Myerson y *The Cuban Poster Crisis*, de Philip Krayna. Todos presentan el cartel político revolucionario cubano y tratan tangencialmente el cartel cinematográfico.

En Cuba se han publicado apenas varias obras sobre este tema: *El cartel cubano de cine*, editado por Jesús Vega en 1996, es un compendio de entrevistas y artículos sobre el cartel cinematográfico cubano. *Carteles de cine cubano*, editado por el propio ICAIC, no lo podemos considerar un estudio sino más bien una muestra representativa de carteles. Sin embargo, *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX* (finalista del Premio Literario “Casa de las Américas” 1998, categoría de ensayo), de Jorge Bermúdez, publicado en el año 2000, supone un estudio del cartel cubano en general y dedica una parte de la obra a hablar sobre el cartel cinematográfico. Pero es sin duda la obra más famosa de Dugald Stermer y Susan Sontag, *The Art of Revolution 96 Posters from Cuba* (1970), la primera obra que tiene un acercamiento a la cartelística cinematográfica del ICAIC.

En cuanto a artículos en revistas especializadas, destacamos los que se han publicado en las revistas *Visual*, *AGR*, y sobre todo, en revistas de divulgación en Cuba como *Cine cubano* y *Arte Cubano*. Existen además documentales realizados por el propio ICAIC, que reflejan la obra de esta institución, tales son: *Carteles son cantares*, *El cine y yo*, *Documental sobre la obra de Muñoz Bachs*, *Silkscreen* y *Poética gráfica insular*.

Paralelamente hemos realizado entrevistas cualitativas abiertas a los creadores, protagonistas e investigadores de esta disciplina en la propia isla de la Habana, Cuba. En primer lugar, en visita al ICAIC nos recibieron las historiadoras del diseño gráfico cubano y trabajadoras de la Cinemateca de Cuba Sara Vega y Alicia García, con quien pudimos entrevistar en varias ocasiones y establecer varias hipótesis de trabajo y metodología. Estas entrevistas han supuesto un gran enriquecimiento, ya que nos han permitido conocer de primera mano el cartel del ICAIC. En el ICAIC, donde pudimos entrevistar a una redactora de la revista *Cine Cubano*, Julita Cabalé, quien nos facilitó acceso a archivos originales, textos, entrevistas y todo tipo de material referente a la cartelística cubana del ICAIC.

También en La Habana pudimos entrevistar al director de ICOGRADA y cartelista, Héctor Villaverde, al director de cine y uno de los creadores del ICAIC más importantes: Tomás Gutiérrez Alea, y a la directora del programa cultural de Radio Cuba, Mari Polo. Debemos mencionar también al catedrático de la Universidad de La Habana y especialista del cartel cubano Jorge Bermúdez, a quien pudimos entrevistar y plantear distintos interrogantes que se exponen en la presente investigación.

Ha sido también una especial aportación la colaboración de Reinaldo Morales Campos, especialista en Propaganda y Publicidad e investigador de la Memoria Histórica del Cartel Cubano y las relaciones que hemos podido establecer con José Veigas Zamora, experto en historia del arte de Cuba. Entrevistamos a los principales actores y cartelistas, al diseñador gráfico y profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana de México y profesor invitado en la Universidad Altos del Chavón (República Dominicana), Félix Beltrán y el desaparecido Antonio Fernández Reboiro, quien, tras el exilio, vivió en la localidad de Alcorcón (Madrid, España). Además, hemos podido establecer relación a través del mail con la especialista en el cartel cubano, Maggie Cuesta, profesora titular de la Universidad de Florida New WorldSchool of the Arts, la cual nos ha podido facilitar distinto material y asesoramiento. Por último, hay que destacar la ayuda bibliográfica facilitada por Alfonso González Enríquez, profesor de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México) y las entrevistas vía email que hemos podido realizar a René Azcuy, cartelista del ICAIC, que actualmente reside y trabaja en México y que es Investigador

Titular C de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco.

4. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

4.1. EL CARTEL DEL ICAIC NACE Y SE DESARROLLA COMO UN CARTEL DE CIRCUNSTANCIAS

El cartel de cine cubano nació condicionado por las limitaciones técnicas y de materiales que, a su vez, eran el resultado de la situación social y política que imperaba en el país tras la revolución castrista. La manifestación de la Revolución requería que los diseñadores trabajaran con urgencia, por lo que la necesidad de producir creó una gráfica sencilla en su realización, marcada por la rapidez de llevar el mensaje a la calle. De tal forma, no se produjo una planificación de la estética revolucionaria, sino que nació de la espontaneidad de los diseñadores que se adaptaron a los medios que disponían, unos medios que, como hemos visto en este trabajo, eran escasos.

La falta de pinturas y papel para imprimir determinaron soluciones de urgencia que, en manos de los impresores, supusieron el mayor –por no decir único– punto de referencia aglutinador para una amalgama de autores que nunca llegaron a formar escuela.

Aquellos artistas, que formaron un colectivo que reunió a gente tan distinta como caricaturistas, pintores, ilustradores, diseñadores gráficos, estudiantes de arte y publicistas o trabajadores de las agencias de publicidad norteamericanas que operaban en la isla. El cartel cubano de cine es una anomalía. Sin la penuria económica, lo fácil hubiera sido realizar una gráfica basada en el realismo, de las dictaduras, tal y como sucedió con el nazismo, el realismo soviético o las dictaduras chinas. Pero en Cuba el cartel de cine se aleja de estos paradigmas, quizá porque los carteles de Hollywood se parecen mucho a esta estética, con la mitificación visual de los héroes o protagonistas de las películas. El cartel cubano se relaciona más con ciertas tendencias de la actualidad gráfica del momento, que nos hacen preguntarnos de dónde reciben aquellos cartelistas tales influencias y nos descubren la siguiente conclusión.

4.2. LOS CARTELES DEL ICAIC SON COPIA O ADAPTACIÓN DE LAS CORRIENTES ARTÍSTICAS QUE OPERABAN EN LAS DÉCADAS POSTREVOLUCIONARIAS Y, ESPECIALMENTE, TOMAN REFERENCIA DE LA OBRA DE SAUL BASS PARA LOS CRÉDITOS DEL CINE NORTEAMERICANO.

La principal virtud, la característica más acusada del cartel cubano es su manera de minar todas las escuelas y de estar abierto a todas las tendencias formales. El Estilo Internacional y el *Pop Art* fueron dos influencias marcadas dentro de la gráfica del ICAIC. Sucedió de tal forma porque eran dos movimientos artísticos fáciles de copiar con los recursos en manos de los diseñadores. Estas influencias se dieron a conocer en la isla de dos maneras: una, a través de los viajes que los creadores realizaron a otros países antes y después de la Revolución, en donde tuvieron la oportunidad de conocer estos estilos, y la otra fue por la llegada de algunas revistas de arte y diseño que se introdujeron en Cuba clandestinamente.

Es importante señalar la inspiración de los autores cubanos en las corrientes artísticas de Estados Unidos y Suiza en lo que se refiere al diseño y el concepto que utilizaban ambos estilos y que encajaban en la idea y premisas de los diseñadores isleños. La influencia más destacada cabe, sin duda, reconocérsela al diseñador Saul Bass, autor del diseño de créditos de varios clásicos del cine norteamericano, en especial de la obra de Alfred Hitchcock, en especial *Vertigo*. Un estilo que despojar al cartel de toda su complejidad visual y, reduce la comunicación a una imagen pictográfica sencilla, lo que favorecía la simplicidad de producción.

Es evidente la incidencia inmediata que Saul Bass ejerció sobre el colectivo del ICAIC y cómo se convirtió en referencia para autores tan importantes como Eduardo Muñoz Bachs, Alfredo Rostgard, Jose Lucci, Antonio Pérez González, René Azcuay, Silvio y Navarro, entre otros.

La influencia de Saul Bass es reconocida en el cartel del ICAIC. Su admirable capacidad para producir una unidad visual entre los diversos elementos del cartel y de sintetizar el argumento en un símbolo, construyendo un mensaje sencillo y eficaz, memorable y explicativo, tiene claras concomitancias en la gráfica cinematográfica cubana.

4.3. EL CARTEL DEL ICAIC TRANSCIENDE SU FUNCIÓN INFORMATIVA Y SE EMPLEA COMO ELEMENTO DECORATIVO Y DE EDUCACIÓN PARA EL PUEBLO

El cartel cubano de cine es reflejo de voluntades creadoras que se expresan a través de las distintas tendencias, las cuales permean esta expresión de la plástica universal. El cartel cinematográfico nacional tuvo que vencer grandes dificultades en su inicio y, ante todo, romper con los esquemas comerciales heredados de una sociedad de consumo que exigía al diseño publicitario un atractivo comercial para consumidores y cuyo dominio estaba íntimamente vinculado a los patrones; estos marcaban las diferentes compañías distribuidoras que el capitalismo insertó en Cuba.

El cartel cubano se comenzó a considerar como un cartel artístico por la maestría en el manejo de sus elementos y de su significado, ya que ese cartel, aunque fue diseñado con fines publicitarios, se encontraba colocado en las casas y negocios como elemento artístico. El cartel de cine cubano se hace más simbólico y más abstracto, en la medida en que los contenidos son más difíciles de plasmar. En Cuba el cartel de cine y el diseño gráfico en general tuvieron influencia de otros países y corrientes; los diseñadores gráficos, sin llegar a crear un estilo uniforme, asumieron una manera de conceptualizar mensajes que imprimió fuerza a una obra generalizada por una amalgama de profesionales sin grandes recursos técnicos.

Los carteles llamativos, con formas y colores impactantes, tenían el único objetivo de dar a conocer la cultura con un trasfondo político, ya que mostraban la Revolución llena de color y alegría. La ciudad, al quedar abandonada –por los cánones de la Revolución– de toda publicidad comercial, vistió sus espacios vacíos con los carteles del ICAIC que, de esta manera, amoldaban su formato vertical a las vallas de la ciudad. La finalidad última del cartel cultural cubano no se resume sólo en el anuncio de la obra cinematográfica, sino que insiste en educar al pueblo con una gráfica popular. Bajo la consigna marxista de que la obra de arte crea un público sensible al arte y capaz de gozar de la belleza, el cartel cumplía perfectamente con esta función. Por tanto, es un arte que manifiesta las condiciones políticas y sociales de Cuba.

4.4. LA SERIGRAFÍA Y LOS IMPRESORES SON LOS ÚNICOS ELEMENTOS UNIFICADORES EN LOS CARTELES DEL ICAIC

Aunque en la época ya se manejaban sistemas de impresión como el offset, el cual llega a Cuba a principios de los sesenta, la serigrafía se constituyó en el método principal de estampación: los diseñadores se adecuaban a lo que conocían y a lo que tenían a mano. El uso del offset era siempre complicado debido a la escasez de grandes maquinarias y al requerimiento de luz eléctrica y de materiales especiales.

La crisis que afectó a Cuba tras el aislamiento con Estados Unidos repercutió en todos los aspectos de la sociedad, entre ellos, en la cultura y el diseño gráfico. Debido a las limitaciones técnicas y materiales, el diseñador tuvo que sacar el trabajo con las herramientas con las que se contaban en la isla. La serigrafía por ser una técnica manual y artesanal utilizaba pocos instrumentos lo que le hacía de todo punto económica. A través de la serigrafía se imprimieron miles de carteles, no sólo para el cine, sino para campañas políticas y anuncios públicos de bailes, espectáculos y otras actividades. El uso de este sistema de impresión en los carteles realizados con posterioridad a 1960 aportó un carácter artesano debido al aporte exclusivo que brinda en cuanto a riqueza de texturas y también, por la intervención del impresor de manera manifiesta en el resultado final de la obra.

Los diseñadores del ICAIC realizaban sus carteles con la mentalidad puesta en el modo de impresión, es decir, desde su génesis el cartel debía adecuarse a la idiosincrasia de la serigrafía. Se huía del detalle a favor de grandes superficies para que el impresor no se confundiera al cortar el perfil, intentaban elegir pocos colores para que el número de veces de pasada del cartel por la pantalla fuese menor, a favor de una economía del tiempo, y los bordes solían ser marcados por líneas gruesas negras con el fin de disimular el ajuste de los colores.

Todas estas condiciones hacían tan cercana la relación del artista con el impresor que, en muchas ocasiones, éste tenía toda la libertad para cambiar el boceto original, al cual adaptaba la tipografía. El impresor podía escalar la imagen e incluso podía cambiar los

colores originales o modificar el contenido del mismo si no se ajustaba al texto que debía incluir y que recibía mucho más tarde por parte del director de la película.

4. 5. EL CARTEL CUBANO DE CINE DE LA ÉPOCA DORADA HA TRANSCENDIDO Y SE HA POSICIONADO COMO UNA DE LAS CONTRIBUCIONES MÁS IMPORTANTES DEL DISEÑO GRÁFICO DE AMÉRICA LATINA

El posicionamiento del cartel cinematográfico cubano se logró gracias al grado de conceptualización en relación con su simplicidad y a su contenido, de tal forma que los diseñadores pudieron lograr un mensaje complejo, utilizando imagen y tipografía de manera admirable dentro de los escasos recursos con los que contaban. La simplicidad de este cartel estaba cargada de una variedad de connotaciones en las que se podía expresar toda una idea de la obra cinematográfica, así como ideas disfrazadas las cuales manifestaban la problemática política y social vivida en Cuba.

Las historias del arte, de la imprenta o de la escritura cubana se conjugan en el diseño del cartel cinematográfico de este momento; hasta la historia de un país y de su Revolución aparecen reflejadas en él. Por medio del cartel, se reflejaron las situaciones que se vivían en el país, plasmando la historia en cada uno de ellos. Esto hace referencia a que, por medio del cartel, se puede conocer la historia y la situación de un país. En el caso del cartel cubano de cine, se muestra la situación que se vivía en Cuba en la época; los realizadores de estos carteles tuvieron que vivir la situación del país para poder expresarse sobre ella y lo hicieron de una manera individual, apegándose a las posibilidades que tenían y a su historia en particular.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ades, D. (1984). *The 20th Century Poster. Design of the Avant Garde*. New York: AbbevillePress.

Agramonte, A. y Castillo, L. (2003). *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*. La Habana: Ciencias Sociales.

Alcedo, T. (2003). *Cómplices del 7º sueño. El afiche y su aventura*. Madrid: Beturia.

- Ashwin, C. (1983). *History of Graphic Design and Communication. A Source Book*. Londres: Pembroige Press.
- Bach, I. y Artforum, J. (1970). *The Cuban Poster*. New York.
- Bambirria, V. (1976). *La Revolución Cubana, una reinterpretación*. México DF: Nuestro Tiempo.
- Bermúdez, J. (2000). *La Imagen Constante. El Cartel Cubano del Siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas.
- Bermúdez, J. (2000). *La otra pared. El cartel cubano de los 90*. La Habana: Arte cubano.
- Bermúdez, J. (2001). *Ilustraciones de Jaime Valls*. La Habana: Exposición gráfica cubana de la República.
- Berthier, N. y Lamore, J. (2006). *La Révolution Cubaine (1959-1992). Cinéma et Révolution á Cuba (1959-2003)*. Francia: Sedes-CNED.
- Bouza, F. (1981). *El cartel: retórica del sentido común*. Madrid: Revista de Occidente.
- Carpentier, A. (2002). *Crónicas del regreso (1940-1941)*. La Habana: LetrasCubanas.
- Casa de las Américas (1999). *Una visión del diseño gráfico cubano*. La Habana: Casa de las Américas.
- Coronado, D. (1996). *El cartel como alegato contra una sociedad de la imagen: crítica a los planteamientos de J. A. Ramírez*. Sevilla: Aura.
- Cumaná, M. C. y Piñera, W. (1999). *Mirada al cine cubano*. Bruselas: OCIC.
- Daicic, R. (1999). *A solas con Solás*. La Habana: Letras Cubanas.
- Desnoes, E. (1971). *CubaanseAffiches*. Amsterdam: StedelijkMuseum.
- Douglas, M. E.; Sarria, I. y Vega, S. (2005). *Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos. 1959-2004 ICAIC*. Huelva: Olleros Ramos.
- Douglas, M. E. (1982). *Filmografía del cine cubano (1959-1981)*. La Habana: Cinemateca de Cuba.

- Douglas, M. E. (1983). *Guía temática del cine cubano. Producción ICAIC 1959-1980*. La Habana: Cinemateca de Cuba.
- Douglas, M. E. (1989). *Diccionario de cineastas cubanos (1959-1987)*. La Habana-Mérida: Cinemateca de Cuba.
- Duch, C. (1986). *L'affiche: un cadre analytique*. Lausana: EHEC y Université de Lausanne.
- Dugald, E. y Sontag, S. (1970). *The Art of Revolution: Castro's Cuba, 1959-1970*. New York: McGraw-Hill.
- Eckers, T. (1954). *Poster Design*. London and New York: Studio Publications.
- Enel, F. (1977). *El cartel. Lenguaje, función, retórica*. Valencia: Fernando Torres.
- Fornet, A. (1982). *Cine, literatura y sociedad*. La Habana: Letras Cubanas.
- Fowler, V. (2004). *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García Espinosa*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello/ Ediciones ICAIC.
- Franqui, C. (1976). *Diario de la Revolución Cubana*. Barcelona: Ediciones R. Torres.
- Franqui, C. (1981). *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral.
- Gandert, G. (1986). *Carteles de cine de Josef Fenneker*. Alemania: Goethe institut.
- García Borrero, J. A. (2001). *Guía Crítica del cine cubano*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- García-Espinosa, J. (1979). *Una imagen recorre el mundo*. La Habana: Letras Cubanas.
- García, A. y Vega, S. (1997). *La otra imagen del cine cubano*. La Habana: Cinemateca de Cuba, ICAIC.
- García, J. A. (2001). *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Arte y Literatura. Ed. Arte y Literatura.
- Giralt-Miracles, D. (1981). *Historia social y cultural del cartel. Ministerio de Cultura*. Madrid-Barcelona: Centro de Promoción de las Artes Plásticas y de investigación de nuevas formas expresivas. Dirección General del Patrimonio Artístico.

- González, A. y Castillo, L. (1989). *El cartel cubano de cine en toma panorámica*. La Habana: Cine Cubano.
- González, R. (2001). *Coordenadas del cine cubano I*. Santiago de Cuba: Oriente.
- González, R. (2002). *Cine cubano, ese ojo que nos ve*. Puerto Rico: Plaza Mayor.
- Guerra, R. (1971). *Manual e historia de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Guevara A. (1960). *Realidades y perspectivas de un nuevo cine*. La Habana: Cine cubano.
- Guevara, A. (1998). *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Guevara, A. (2002). *Ese diamantino corazón de la verdad*. La Habana: Iberautor Promociones Culturales.
- Harnecher, M. (2003). *Pinceladas de la historia de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Heller, S. (2000). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, de Eva Heller, Ed. Gustavo Gili. S.L. Barcelona.
- Helle, S. (2001). *The Education of a Graphic Designer*. Nueva York: AllworthPress.
- Hernández, S. (2003). *Tomás Gutiérrez Alea y el cine cubano: una estética de la Revolución*. Voix off Nro. 5, Nantes: Crini.
- Hernández, S. (2006). *Le cinémacubain: identité et regards de l'intérieur*. Voix off Nº.8, Nantes, Crini.
- Hernández, S. (2014). *Metodología en la investigación*. Ed. McGraw Hill.
- Martins-Villaca, M. (2006). *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Sao Paulo. Universidad de Sao Paulo.
- Meggs, P. (1998). *A History of Graphic Design*. Nueva York: John Wiley & Sons.
- Moles, A. (1973). *El affiche en la sociedad urbana*. Buenos Aires: Paidós.
- Moles, A. (1976). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Mensajero.
- Mourlot, F. (1959). *Les affiches originales des maitres de l'ecole de Paris*. París: André Souaret.
- Müller, B. (1971). *History of the poster*. Zurich: ABC.

- Otero, L. (1971). *Política cultural de Cuba*. París: UNESCO.
- Pack, S. (1995). *Film Posters of the Russian Avant-Garde*. Taschen. New York.
- Paranaguá, P. A. (1990). *Le cinema cubain*. París: Ediciones Cinema Pluriel del Centro Georges Pompidou.
- Parramon, J. M. (1969). *Así se pinta un cartel*. Barcelona: Instituto Parramón.
- Peninou, G. (1976). *Semiótica de la publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Peña, U. (1991). *Cine en serigrafía*. La Habana: Cine Cubano.
- Pérez de la Riva, J. (1975). *Los recursos humanos de Cuba al comenzar el siglo: inmigración economía y nacionalidad (1889-1906). en la República neocolonial. Anuario de estudios cubanos. Tomo 1*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Pérez, A. (1995). *Cuba: Between Reform and Revolution (Latin American Histories)*. New York: Paperback.
- Pogolotti, G. (1979). *1000 Carteles cubanos de cine*. La Habana.
- Renau, J. (1976). *Función social del cartel*. Valencia: Fernando Torres editor.
- Renau, J. (1980). *Arte en peligro*. Valencia: Fernando Torres-Editor.
- Reuyzábal, M. V. (2002). *Didáctica de los discursos persuasivos: la publicidad y la propaganda*. Madrid: La muralla.
- Rivadulla Pérez, E. (1996). *La serigrafía artística en Cuba*. Cuba: Ediciones Unión.
- Rivadulla Pérez, E. (2000). *La serigrafía y el cartel de cine, en La imagen constante*. La Habana: Letras Cubanas.
- Rivadulla, E. (2000). The film postres in Cuba. 1940-1959. La Habana: *DesignIssues*, 16(2).
- Rodríguez, M. (1999). *El cartel cubano: conversando con Rostgaard*. La Habana: Editora Política.
- Roig de Leuchsenring, E. (2008). *Jaime Valls*. Revista de La Habana, mayo de 1930.

- Rossi, N. (2000). *Carteles cubanos de cine. 5 serigrafías originales a color*. Buenos Aires: ICAIC.
- Russell, D. (2002). *La enciclopedia del color*, de Dale Russell. Barcelona, Ed. Susaeta.
- Santos, R. (1949). *El cartel*. Buenos Aires: Argos.
- Sarabia, A. y Villaseñor, M. L. (2003). *El cartel, entre la publicidad y la pintura: arte y técnica*. Madrid: Gustavo Gili.
- Schardt, H. (1990). *París, 1900: el arte del poster*. Madrid: Libsa.
- Sontag, S. y Stemer, D. (1970). *The Art of the Revolution*. Londres: Pall Mall Press.
- Thomas, H. (1974). *Cuba. La lucha por la libertad (1762-1970)*. Barcelona-México DF: Ediciones Grijalbo.
- Trujillo, M. (1979). *Cuatro pintores en torno al cartel*. La Habana: Cine Cubano.
- Vega, J. (1996). *El cartel cubano de cine*. La Habana: Letras Cubanas.
- Vega, S. y García, A. (2000). *La otra cara del cine cubano*. La Habana: ICAIC.
- Veigas, J. (1978). *El cartel cubano*. La Habana: Revolución y Cultura.
- Veigas, J. (2004). *Memoria: Artes visuales cubanas del siglo XX*. Ed. California Intl Arts.
- VV. AA (2004). *El cartel de cine cubano 1961-2004*. Madrid: El Gran Caid.
- Zolov, E. (1999). *"A Revolution Apart: Forty Years of Cuban Poster Art"*. Lancaster: Leonard and Mildred Rothman Gallery, Franklin & Marshall College.