

Balas de papel, el cartel cubano como arma de propaganda ideológica

Paper Bullets, the Cuban Cartel as a Weapon of Ideological Propaganda

Balas de papel, o cartaz cubano como arma de propaganda ideológica

José María Castro Madriz*

*Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Contacto: josemaria.castro@ucr.ac.cr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5562-4214>

Resumen

El presente artículo es una aproximación al estudio del cartel cubano como herramienta ideológica dentro de la Guerra Fría cultural, en donde la imagen revolucionaria evoluciona con las diversas etapas del movimiento revolucionario cubano. Desde la década del cincuenta hasta el denominado *periodo especial* en los carteles cubanos se encuentran temáticas recurrentes como la defensa de la autonomía nacional y los conflictos armados periféricos entre los bloques socialista y capitalista. A manera de introducción al tema principal se analiza la obra de exponentes connotados del movimiento gráfico político y la función propagandística de OSPAAAL como difusor y soporte ideológico a otros movimientos revolucionarios en la Centroamérica de los años ochenta.

Palabras claves: Cartel, Propaganda, Revolución, Ideología, Cuba.

Abstract

This article is an approach to the study of the Cuban poster as an ideological tool within the cultural Cold War, where the revolutionary image evolves with the various stages of the Cuban revolutionary movement. From the 1950s to

the so-called *special period* Cuban cartels have recurring themes such as the defense of national autonomy and peripheral armed conflicts between the socialist and capitalist blocs. As an introduction to the main theme, the work of well-known exponents of the political graphic movement and the propaganda function of OSPAAAL as a diffuser and ideological support to other revolutionary movements in Central America in the 1980s are analyzed..

Keywords: Poster, Typology, Propaganda, Ideologies, Cuba.

Resumo

Este artigo é uma abordagem ao estudo do cartaz cubano como uma ferramenta ideológica dentro da Guerra Fria cultural, onde a imagem revolucionária evolui com as diferentes etapas do movimento revolucionário cubano. Desde os anos 50 até o chamado período especial nos cartazes cubanos encontramos temas recorrentes, como a defesa da autonomia nacional e os conflitos armados periféricos entre os blocos socialistas e capitalistas. Como introdução ao tema principal, são analisados o trabalho de expoentes conhecidos do movimento gráfico político e a função propagandística da OSPAAAL como disseminador e apoio ideológico para outros movimentos revolucionários na América Central nos anos 80.

Palavras-chave: Cartaz, Propaganda, Revolução, Ideologia, Cuba.

Introducción a los conceptos de hegemonía y guerra fría cultural

El modo de producción capitalista, desde la óptica del influyente pensador prusiano Karl Marx, contiene dos procesos fundamentales para su reproducción: el de explotación y el de dominación (Kohan, 1999, p. 319). Este autor allanó el estado de la cuestión al atender instancias como el papel central de la esfera ideológico-política en el ejercicio del poder y la construcción de la dominación de una o varias clases o grupos sociales sobre otras.

Sin embargo, ya en el siglo XX, el pensador y político italiano Antonio Gramsci, quien fuera uno de los precursores de la politología marxista, define la crítica de la cultura y de las ideologías dominantes como la tarea

fundamental de la investigación relativa al poder y señala ambas críticas como punto de partida de una praxis política contrahegemónica. Es decir, fue el pensador nacido en Cerdeña, Italia, quien finalmente probó que la política no solo se encuentra en el Estado y en sus instituciones (como pretende el liberalismo) o en el Estado como dispositivo institucional derivado y al servicio del orden económico, sino también en la cultura mediática como espacio generador de los imaginarios y los sentidos comunes, que finalmente son determinantes en la configuración del poder (Iglesias Turrión, 2013, p. 17).

Para ofrecer explicaciones ante esas problemáticas, Gramsci desarrolla un concepto fundamental: *hegemonía*¹. Es importante señalar que lo hizo para explicar la realidad en función de lo que su partido (Partido Comunista Italiano) necesitaba para ascender, lo cual convierte sus diseños categoriales en tesis de partido. En términos genéricos la hegemonía se trata de la construcción del consenso que permite la dominación de unos sobre otros, como se mencionó anteriormente, hegemonizar también implica dirigir aliados mediante el consenso y todo tipo de alianza, compromisos, transacciones y acuerdos; al tiempo que se ejerce coerción sobre los grupos sociales enemigos (Kohan, 1999, p. 356).

Cuando un grupo social logra este cometido se vuelve *nacional*; dicho de otro modo, esta consolida su dominio mediante la universalización de sus estrechos intereses corporativos. De esta manera se alcanza el momento hegemónico, en el cual se encuentra la unidad de economía y política, la posibilidad de alcanzar en el campo de la praxis política la unidad de la dimensión intelectual (Kohan, 1999, p. 352).

¹ Para ahondar en la hegemonía como concepto global de cultura se recomienda: Gramsci, A. (2004). "Socialismo y Cultura, 29 de enero de 1916". En: Sacristán M. Antología Antonio Gramsci. Siglo XXI.

Por su parte, la autora británica, Francis Stonor Saunders (2001), construye el concepto de Guerra Fría cultural, para establecer una relación narrativa entre guerra y la política que lograra explicar el escenario vivido durante la segunda parte del siglo XX, como una auténtica *batalla por las mentes humanas* desplegada por medio de un inmenso arsenal de armas culturales: periódicos, libros, conferencias, seminarios, exposiciones, conciertos, premios, panfletos y sobre todo la imagen, entre otros.

La Guerra Fría como conflicto enfrentó por cerca de 50 años al campo socialista liderado por la Unión Soviética frente a la hegemonía global que ostentaban los Estados Unidos de América, y tuvo como principal característica, la ampliación de un espectro ideológico en las formas de enfrentamiento, que no se limitaron a las disputas bélicas de manera directa, sino que escaló a los diferentes formatos de producción cultural, mediante grupos de presión, organizaciones no gubernamentales y *think tanks*², financiados y articulados por organismos de inteligencia como la CIA (caso estudiado por Saunders); la Guerra Fría fue, en buena medida, una guerra en la que se disputaron contenidos (conceptos, sentidos) políticos por otros medios que por supuesto incluyeron todo lo referente a la producción gráfica (afiches, panfletos, carteles) (Stonor-Saunders, 2001, p. 19).

En América Latina el triunfo del grupo guerrillero comandado por Fidel Castro inició una nueva avanzada de este clima de guerra fría, que creó un frenesí político en la región con el surgimiento de nuevos movimientos armados insurgentes en muchos países de América Latina y a partir de ahí

² Laboratorios de ideas, centros de pensamiento, centros de reflexión. Peter Mitchell investiga el funcionamiento de la Fundación Ford en Argentina que revela la dinámica de este tipo de centros y fundaciones con agenda ideológica para ahondar en este apartado: Mitchell, P. (2020). *Think tanks, expertos y diplomacia académica: Un estudio socio-histórico sobre La Fundación Ford en Argentina (1975-1983)*. Tesis para optar por el Título de Magíster en Estudios Sociales Latinoamericanos. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

www.teseopress.com/thinktanks/+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cr

Cuba se convirtió en el centro cultural más importante de la izquierda latinoamericana.

En el plano interno la Revolución Cubana inauguró una fase sin precedentes en las relaciones internacionales del país. No solo el gobierno revolucionario y su proyección externa implicaron una ruptura significativa con la política exterior de los gobiernos republicanos (1902–1959), sino que rompieron el molde acerca de cómo países pequeños, y relativamente pobres, debían y podían comportarse en la política mundial. El aspecto quizás más directo de la nueva política exterior cubana posterior a 1959 fue su apoyo a grupos y procesos revolucionarios en diversas partes del mundo, lo que culminó con el envío de decenas de miles de tropas cubanas a Angola (1975) y Etiopía (1976)³. Otras dimensiones del rol de Cuba en la arena internacional –no sensacionales, aunque sí atípicas– han sido la muy amplia cooperación al desarrollo ofrecida por Cuba a varios países, y el rol de liderazgo asumido por la diplomacia cubana en diversos foros multilaterales en pro de transformaciones globales radicales (Romero, 2016, p. 114).

Tras la caída de Unión Soviética, Cuba sufrió la peor etapa de aislamiento debido a la persistencia de una visión de globalismo desarrollada en las condiciones favorables de la Guerra Fría y la necesidad de dar seguimiento en el contexto de un entorno distinto al de la confrontación entre Este-Oeste, a la dinámica del cambio global y a las posibilidades que pudiese abrir para una inserción distintiva de Cuba en el sistema internacional, sin que la búsqueda de una nueva forma de inserción implicara la introducción de cambios políticos en la isla (Serbin, 2001, p. 44).

³ Berthold Unfried y Claudia Martínez exploran el concepto de internacionalismo cubano y su relación de ayuda mutua entre alemanes de la RDA y africanos en: <https://doi.org/10.1590/s2178-14942017000200007>

Tomando en cuenta lo anterior, a continuación, se analiza el devenir del cartel cubano como arma política dentro de la sociedad cubana y como este ayudó a consolidar el estado cubano tal como lo conocemos hoy. Por otra parte, también se buscará explicar cuál era la naturaleza de la influencia de los carteles y afiches cubanos en el resto de Latinoamérica.

La imagen revolucionaria, el cartel político cubano

Como ha sido señalado por autores como María Lozano Bartolozzi (2015) el cartel es un medio de expresión plástica caracterizada por ser una imagen fija. Su existencia está determinada por la difusión de un evento, la propaganda de un producto, la búsqueda de la eficacia de un mensaje elocuente para inducir a un determinado comportamiento tanto de consumo placentero o al menos beneficioso y también como de reacción beligerante ante conflictos políticos o bélicos. Por definición, la calle y sus muros son históricamente, el espacio para que los transeúntes reciban una nueva información en escaparates, vallas o grandes paneles en las entradas urbanas, columnas, kioscos, terminales y medios de transporte públicos (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 58).

Las características propias del cartel están ligadas a la sociedad industrial y al consumo masivo, además poseen una naturaleza efímera por estar impresos en papel o cartulina expuestos a la intemperie, por lo cual resulta importante señalar que en la mayoría de los casos los carteles se relacionan a promoción de actividades comerciales e informativas de tipo social y político (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 58). Con el desarrollo de los países centrales industrializados todas las ciudades modernas optaron por una imagen publicitaria más actual conscientes del impacto visual del cine y sus estrellas, del teatro y de la danza, mediante el empleo los lenguajes de las vanguardias históricas (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 62). A partir de eso la

relación de binomio entre imagen y tipografía ha dado lugar a variables expresivas que han respondido a lenguajes, conocimientos técnicos y modas estéticas, ecos de un contexto económico y social de comunicación, así como de una inducción ideológica (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 64).

Para el caso cubano, previamente, existía toda una trayectoria de producción de gráfica publicitaria desde el siglo XIX cuando importantes productos cubanos como el tabaco⁴ y el ron se paseaban por el mundo con hermosas litografías que mostraban paisajes idílicos y personajes idealizados entre los que se pueden citar los siguientes: diosas, sirenas, reinas, mulatas, frutas, donde desde ya atisbaban rasgos de identidad cultural y, sobre todo, la pericia y calidad de sus realizaciones, según lo afirma el autor Luis Augusto González Pastrana (González Pastrana, 2010, p. 67). Lo cual continuó en el siglo XX con la producción dedicada a la publicidad y las distintas expresiones políticas en el plano electoral e informal, así como la presencia cada vez más predominante de las agencias norteamericanas en La Habana. Una etapa importante serán los años sesenta cuando se desarrolla la *cultura hippie* dando lugar a carteles en los distintos países occidentales, que en parte evocaron el cartel modernista, pop y que por supuesto fueron parte del mismo escenario dinámico en que surgió la Revolución Cubana (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 67).

Primera etapa (Cartel en la etapa temprana de la Revolución)

Se puede afirmar que la primera etapa del cartel político cubano se inicia desde el triunfo de la revolución hasta su consolidación política en 1974. Eladio Rivadulla Martínez diseña e imprime por medio de serigrafía el primer cartel revolucionario en la madrugada del primero de enero de 1959 con la imagen

⁴ Un ejemplo de sofisticación técnica y de diseño cubano en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del s. XX, son las litografías en piedra de Bavaria usadas en el interior de las cajas de habanos y vitolas.

de un joven Fidel vestido de guerrillero, con fusil en mano y con el texto: 26 de julio y Fidel Castro, dicho cartel aunque fue muy rudimentario se convertiría en el modelo a seguir de otros artistas del cartel político cubano y posteriormente, también respondería a las necesidades del nuevo régimen con respecto a constituir una nueva hegemonía en la isla.

Como señala González Pastrana (2010) fue evidente la necesidad de transmitir mensajes que ideológicamente unificaran a la población, que pudieran ser masivamente distribuidos y *sirvieran*, no solo para la formación política, sino cognoscitivo-educativa en todas las esferas de la vida social (González-Pastrana, 2010, p. 69). Para esto fue necesario el carácter e inmediatez que ofrecía el cartel como medio para saturar el conglomerado social; también, para desvincular este formato de cartel de patrocinadores particulares y se articulaban al conjunto de los organismos del Estado –y posteriormente del Partido Comunista de Cuba–, quienes serían los encargados de construir el nuevo orden social acorde con los valores y aspiraciones del Partido Comunista como representante y garante de la sociedad cubana (González-Pastrana, 2010, p. 69). Al mismo tiempo otros formatos como las vallas, y los laminados, que se distribuían desde escuelas hasta centros de trabajo para ser usados en los *murales* que informaban de cuanto acontecía en cada lugar específico, y también nacionalmente (González-Pastrana, 2010, p. 69).

Por su parte, Bartolozzi, también, ha señalado la influencia de la estética arte pop y el arte sicodélico sobre los cartelistas cubanos de los primeros años de la Revolución. Con este cambio político se crearon una serie de instituciones como el Taller Experimental de la Gráfica por parte del Consejo provincial de Cultura en La Habana y se organiza la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR), luego el Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR) hasta 1984 cuando se estableció como Editora Política

y amplió sus funciones hasta la publicación de libros y folletos disminuyendo notablemente la producción de carteles (González-Pastrana, 2010, pág. 75).

Se produjo un numeroso grupo de carteles y vallas publicitarias para anunciar las campañas de la Caña de Azúcar o promover campañas de alfabetización, aglutinó y dirigió junto a otras organizaciones estatales toda la producción de carteles más directamente vinculados con las temáticas de educación social y política (González-Pastrana, 2010, p. 75). También, es importante señalar que en 1967 un grupo de jóvenes diseñadores que habían pertenecido a la Agencia de Intercomunicadores (creada en 1960) y uno de los dos principales conglomerados de diseñadores que surgieron en estos años, luego de la intervención y liquidación de las agencias publicitarias, se ocupaba de los encargos de publicidad oficial de las entidades del gobierno en su propaganda menos partidista (González-Pastrana, 2010, p. 75). Entre los creadores⁵ aparecían Guillermo Menéndez, Tony Évora, Joaquín Segovia, Silvio Gaytón, Olivio Martínez, José Papiol, René Mederos, Ernesto Padrón, Faustino Pérez, Félix Beltrán, Ramón González, Gladys Acosta, Daisy García, Eufemia Álvarez, entre otros (González-Pastrana, 2010, p. 75).

Además, se crearon organismos que impulsaron la actividad cultural y sus carteles a través de la Casa de Las Américas y Consejo Nacional de Cultura (CNC) que promueve festivales de música, el Ballet Nacional, certámenes de canción protesta, y del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos o mejor conocido por sus siglas ICAIC, (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 68). Entre estas sobresale y se une la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina⁶ (OSPAAAL) cuya producción

⁵ El cartelista cubano Héctor Villaverde recopila los testimonios de sus compañeros en: Villaverde, H. (2010). *Testimonios del diseño gráfico cubano: 1959-1974*. Ediciones la Memoria. Lectura en línea disponible en: https://issuu.com/bienalcartel/docs/memorias_del_disen_o_grafico

⁶ Su principal objetivo fue la solidaridad tricontinental (África-Asia-América Latina) para profundizar sobre el uso del arte y la ideología en la producción de OSPAAAL véase en: <https://www.alainet.org/es/active/43517>

de carteles estaban destinados a transmitir mensajes políticos de solidaridad, fundamentalmente, con procesos de descolonización/reivindicación social/antiimperialismo en diversos países del Tercer Mundo. El principal cartelista de la OSPAAAL fue Alfredo Rostgaard, pero también se destacaron Lázaro Abreu, Olivio Martínez, Rafael Morante, Jesús Forjans, Faustino Pérez, Berta Abelenda, Rafael Enríquez y René Mederos (González-Pastrana, 2010, p. 75).

El cartel cubano experimentó la exposición internacional y la presencia de diseñadores internacionales. En 1964 viajó a Cuba Tadeusz Jodlowski, profesor de la Academia Superior de Bellas Artes de Varsovia, para impartir un curso a los diseñadores del Consejo Nacional de Cultura, para 1969 vinieron a La Habana los diseñadores gráficos polacos Wiktor Gorka, Waldemar Swierzy y Bronislaw Zelek. La influencia externa tuvo además continuidad en las posteriores estadias de estudio de César Mazola (en 1965), de Héctor Villaverde (en 1966) y de Rolando de Oraá (en 1967) en Polonia. Así como los estudios de Arte y de Diseño de Félix Beltrán en universidades de primer nivel de los Estados Unidos y la carrera de nivel superior de Esteban Ayala en la Escuela Superior de Gráfica y Arte del Libro de Leipzig, República Democrática Alemana (entre 1962 y 1966).

En contraposición el desarrollo profesional de la disciplina se vio afectado por la ausencia de instituciones cubanas encargadas de formar nuevos diseñadores, por ejemplo, la Escuela de Diseño Industrial e Informacional, dentro el Ministerio de la Industria Ligera en 1969, no había tenido continuidad ni arraigo, y muy tardíamente se produjo la creación de la revista Diseño (1970, tres números) y todavía más tarde, en 1973, la misma entidad, COR, concibió Materiales de Propaganda, publicada irregularmente. Otro de los problemas fue la escasez de medios producto del bloqueo comercial de parte de Estados Unidos, sin embargo, eso fue resuelto con gran cantidad de recursos gráficos, síntesis compositiva, espacios vacíos,

asociación de imágenes, pocas tintas y colores planos, textos cortos y una técnica artesanal fueron un excelente producto de esta realidad, de tal manera que se lograron carteles de un real interés estético-comunicativo (González-Pastrana, 2010, p. 72), ejemplo de ello es la técnica de Rolando de Oraá que consistía básicamente en papel de color, goma y tijeras.

Segunda Etapa (institucionalización del régimen revolucionario)

En 1975 se inicia el proceso de institucionalización de instancias revolucionarias tras su consolidación y desde su punto de vista la configuración del cartel, su síntesis comunicativa transitó de las de efusivas dramatizaciones de temáticas, políticas, culturales, cine a la descripción gráfica. (Morales Campos, 2020). Ese fue un momento de refundación del proyecto revolucionario cubano y los carteles nuevamente jugaron un rol importante representando gráficamente eventos de la vida política y cultural de la nueva fase del proyecto.

Se realizaron carteles emblemáticos para difusión de eventos históricos para el Estado cubano como la *Jornada Ideológica 50 Aniversario de la fundación del Primer Partido Marxista Leninista de Cuba*, también para el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba con el eslogan: *Al primer congreso con nuevas victorias de la patria y el socialismo* (Morales Campos, 2020).

También, para promocionar los Órganos del Poder Popular, como instituciones representativas del Estado, plasmando en su contenido mensaje sobre la instauración de la democracia proletaria, la participación de las masas populares, en la toma de decisiones en labores de gobierno, un ejemplo de ello es el eslogan *Las ideas Revolucionarias avanzan por el camino que abrió la Revolución de Octubre del socialismo* (Morales Campos, 2020). Para las actividades por el 60 aniversario del triunfo de la Revolución rusa, celebrado

en 1978. O bien para actividades culturales como XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en La Habana el fomento de las nuevas actividades económicas como la Creación del Movimiento de Cooperativa Agropecuaria (Morales Campos, 2020).

En Cuba tampoco se dejaron de producir carteles con mensajes políticos con las reivindicaciones de la hegemonía política cubana. Con el eslogan: *Lo erradicaremos - Contra la agresión biológica de la CIA contra Cuba*, denunciaban una presunta agresión biológica de la CIA contra Cuba (según el oficialismo cubano perpetrada por los Estados Unidos), y que cobró la vida a 158 ciudadanos (101 niños) y enfermedades varias a 344.203 personas (Morales Campos, 2020).

También, se inició una campaña para incitar al impago de la deuda externa de parte de los países del tercer mundo, iniciada el 16 de julio de 1985 con mensajes preventivos, persuasivos y explicativos de la imposibilidad de que los países subdesarrollados pagaran su deuda externa a las potencias occidentales. Muy interesante fue la distribución de una campaña que admitía errores en la administración del Estado, el eslogan fue *Recuperar para rectificar*. Mediante el cual el Partido Comunista promocionó varios procesos internos de rectificación de errores y tendencias negativas del manejo medio del régimen, a través del cual el partido hace una corrección de aquellos aspectos económicos, políticos y sociales que por diversas razones no se habían aplicado consecuentemente con los ideales revolucionarios (Morales Campos, 2020).

Tercera etapa (período especial)

El inicio del periodo especial es producto del derrumbe de campo socialista en 1989 y por la inevitable desintegración de la URSS finales de 1991, Cuba al perder su principal benefactor entró en una profunda crisis

económica. En el campo de la gráfica muchos diseñadores y diseñadoras de los años anteriores pasaron a otras actividades y comenzaron a formar parte de la vida pública, surgen espontáneas acciones de las nuevas promociones de diseñadores, que integraron lo que se denominó *Nueva Vanguardia Gráfica*. Entre las primeras aportaciones gráficas del *Periodo especial* encontramos tres derivaciones: de las cuales dos inician en 1989; la primera integrada por jóvenes de la nueva vanguardia gráfica que formaron el equipo de diseñadores de la *Unión de Jóvenes Comunistas* (UJC) y la del *Grupo Nudo*, ambas con graduados provenientes del Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) y de las escuelas de artes. Una tercera derivación fueron las provenientes de la propaganda gráfica tradicional de los años sesenta. (Morales-Campos, 2020).

De la UJC sobresalieron campañas publicitarias para reforzar la imagen del régimen, en un momento muy delicado para el proyecto revolucionario, ante la percepción de una juventud escéptica sobre el futuro de Cuba. Nuevas consignas políticas como: *¡Por Cuba!*, *¡Por Fidel!*, *¡Sí Cuba!*, *¡Te seré Fiel!*, *¡Estoy Contigo!* Y muchas otras reivindicaciones populares que fueron interiorizadas en marchas, festivales, actos públicos que involucraron todos los sectores de la población (Morales-Campos, 2020).

Influencia en Centroamérica

El proyecto de *Estado Revolucionario* en Cuba inspiró los movimientos subversivos de liberación en la mayor parte de los países centroamericanos. Uno de los casos más importantes fue Nicaragua, en el cual gracias al triunfo de la revolución sandinista el 19 de Julio de 1979, el diseño gráfico político se convirtió en propaganda abierta al nuevo proyecto de *Estado Sandinista*, diseño influenciado por la propaganda rusa, china y cubana; con un diseño de mensaje directo, bicolor rojo y negro (colores del movimiento 26 de julio y antes de Sandino), con uso recurrente de eslóganes y consignas (Rizo &

González, 2016, p. 38). Después de este evento histórico, los nuevos ministerios comenzaron una producción de carteles hechos en imprenta litográfica. De esa manera la propaganda gráfica se convirtió, en Nicaragua, en un nuevo medio de comunicación masivo al igual que en Cuba. En ese contexto cualquier campaña política o tarea era transmitida y precisada mediante carteles, murales o volantes (Rizo & González, 2016, p. 39).

De igual manera es perceptible en organizaciones como el FMLN en El Salvador y su producción de afiches, donde es perceptible la línea gráfica antes descrita. Se puede observar en la mayoría de los carteles la tendencia al diseño en blanco y negro sobre fondo rojo (por ser de bajo costo de producción y alto impacto visual), la exaltación recurrente de la figura del combatiente, con leyendas en varios idiomas tales como: *el pueblo está en cada combatiente*. También es posible observar en muchos de estos carteles el sello de la Organización de Solidaridad con los Pueblos de África, Asia y América Latina, lo cual refleja los vínculos políticos entre esta organización cubana y el conglomerado guerrillero salvadoreño.

De igual manera muchos afiches impresos y distribuidos por OSPAAAL con motivo de la situación que ese momento estaba viviendo Nicaragua presentan variables el ejército guerrillero triunfador enfrentando a las fuerzas contrarrevolucionarias. La construcción del poder para una *Revolución internacional* pasaba por el apoyo propagandístico y los recursos que en ese momento tenía el gobierno cubano para ayudar a sostener grupos aliados, siempre vanagloriando un horizonte de expectativa esperanzador, que anteponía el triunfo de la revolución como un hecho futuro, pero sin discusión de inclusión en la Historia de América Latina.

Otro de los temas concurrentes fue la paz, una consigna que reivindicaron la mayor parte de fuerzas de izquierda en América Latina en contraposición a la intervención de soporte militar estadounidense en la

región, en lo que fue la parte más áspera del período conocido como Guerra Fría en la región centroamericana son comunes las imágenes fotográficas retocadas manualmente del guerrillero y su familia con uso de consigna como: *luchamos por la paz*.

Incluso, Costa Rica fue parte de esta tendencia gráfica, específicamente en la revista ochentera *Aportes* que definitivamente fue influenciada ideológica y artísticamente por la Revolución Cubana , y la teología de la liberación que apoyaba espiritualmente los procesos de emancipación en Centroamérica, según Héctor Ferlini Salazar (uno de sus realizadores) muchos de los integrantes incluso tuvieron formación en las escuelas de diseño cubanas fundadas en los 80's, tal es el caso del diseñador Osvaldo Calvo (Ferlini Salazar, 2019), por el carácter clandestino de la actividad propagandística a favor de los movimientos de izquierda en Centroamérica en Costa Rica en los años ochenta, aún es terreno inexplorado el papel y alcance del diseño gráfico nacional.

Análisis iconográfico y estilístico

El trabajo gráfico de René Mederos se caracteriza por el uso de colores planos y paleta vibrante que usualmente está conformada de cuatro a seis colores, con el uso de línea negra para delimitar la influencia de contraste térmico entre colores que tienden a ser saturados de valor cromático, al mismo tiempo la línea de contorno resalta el dibujo sintético de las formas y delimita los planos cercanos de los lejanos de la imagen sobre todo con el uso del espacio negativo creado por el blanco de papel (véase figura 1). El efectismo de planos superpuestos está construido a partir de la cuidada propuesta compositiva del autor donde considera una retícula de diagramación compleja, a nivel de discurso Mederos replica la frase del Ché de *muchos*

Vietnam entendido como resistencia de *guerra de guerrillas* ante la invasión imperialista en cualquier parte del planeta.



Figura 1. René Mederos. Como en Vietnam. (1970)

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/25233431>

A diferencia de Mederos que presenta una regularidad de estilo y técnica, Alfredo González Rostgaard utiliza una técnica versátil otorgada por el ejercicio de la pintura de caballete, eso no quiere decir de ninguna manera que se limite a ilustrar sus carteles de manera análoga solamente, puesto que utiliza la fotografía y la cámara para mezclar técnicas y explorar nuevas formas expresivas en su trabajo. Concretamente con tal vez su obra más difundida el Cristo guerrillero Rostgaard (véase figura 2) recurre a la pintura

para crear un nexo con la iconografía cristiana tradicional presente en iglesias católicas en toda América Latina, estrategia que caló profundamente en los movimientos subversivos de Centroamérica que a diferencia del ateísmo clásico comunista europeo los grupos revolucionarios centroamericanos tenían en sus filas armadas muchos católicos y evangélicos que recibieron de sumo grado el símil de Cristo como el primer revolucionario y subversivo ante el poder dominante imperial.

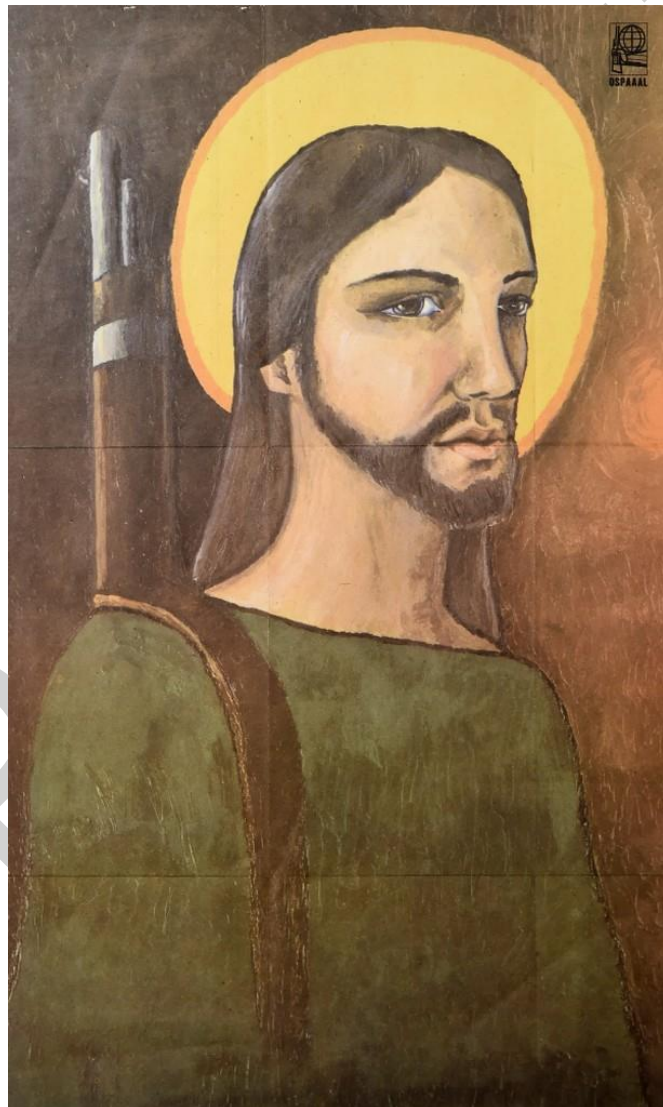


Figura 2. Alfredo González Rostgaard. Cristo Guerrillero. (1969)
Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995129>

Rostgaard, utiliza el recurso visual de manera total puesto que prescinde de cualquier mensaje textual aumentando de esa manera la multiplicidad de contenidos sin renunciar a una clara postura ideológica en su trabajo, que podríamos definir como *sutileza brutal*. Es posible detectar influencias del arte pop, sicodélico e ilustradores de productos de consumo masivo como Heinz Edelmamm que un año antes presenta su trabajo en la película musical animada *Yellow Submarine* (The Beatles, 1968). La representación de un Richard Nixon bestializado (véase figura 3) en medio de un ambiente sicodélico y onírico representa el caos propio del conflicto de Vietnam y la política exterior de los Estados Unidos, que para la época daba tumbos entre la incoherencia y la indignación del propio pueblo norteamericano.

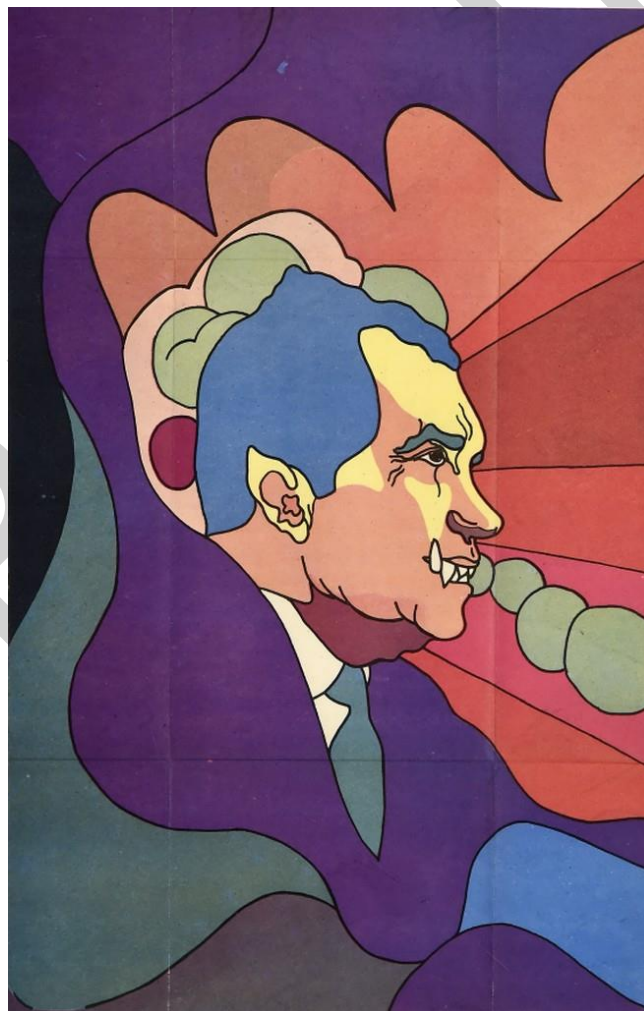


Figura 3. Alfredo González Rostgaard. Sin título. (1969)

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995095>

El cartel político cubano siguió una premisa simple: *si los Estados Unidos se meten en nuestra política interna, nosotros también nos meteremos con ellos*, y Félix Beltrán en conjunto con otros artistas lo cumplieron a cabalidad. El movimiento *Black Panthers* y en general la consolidación plena de los derechos civiles fue una temática abordada desde la reivindicación de clases subalternas por diversas índoles como la étnica (afroamericanos, sobre todo) y la diversidad política, de pensamiento y sexual, un ejemplo es el caso de la activista Angela Davis (véase figura 4) que para el régimen cubano era una presa política de conciencia producto de la evidente desigualdad en la sociedad norteamericana de las décadas entre los 50 y los 70. Claro está que para el régimen cubano la disidencia política es justificable en cualquier territorio menos en el propio.



Figura 4. Félix Beltrán. Libertad para Ángela Davis. (1971).

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995112>

Al aumentar los tamaños de tiraje de ejemplares y la distribución interna y externa al territorio cubano, se abandonó la técnica de la serigrafía por laboriosa y cara, la litografía offset aportaba acortar los tiempos y presupuestos además de poder incorporar fotografía análoga al proceso de diseño, este avance tecnológico permitió la distribución del cartel cubano al resto de América, África y Europa principalmente.

Es notable la influencia de la propaganda soviética, el constructivismo, las vanguardias soviéticas del siglo XX y china de Mao Zedong con su revolución cultural, sin embargo, se puede afirmar que el occidente capitalista y su producción cultural e incluso anti revolucionaria también influenció el cartel cubano: los comics, las carátulas de discos, la publicidad gráfica, películas, posters cinematográficos que jugaron un papel importante en la construcción de la visualidad de propaganda.

En este punto vale la pena diferenciar este tipo de carteles políticos de los carteles culturales que también se produjeron masivamente en Cuba de los carteles comerciales en general, se pueden agrupar en dos tipos contruidos a partir de su intencionalidad los carteles comerciales y los carteles políticos, la diferencia es clara y comprensible si se entiende que la *publicidad comercial* busca generar consumo de bienes y servicios a cambio de rentabilidad económica, a diferencia de la *propaganda* que busca incentivar conductas e implantar ideas aceptadas como verdades en el público al cual va dirigida.

El cartel cubano es un hijo de la adversidad criado con la resistencia de sus creadores que con limitación total de materiales optaron por modificar el proceso de diseño sin perder calidad expresiva o técnica, lo que representa un

hito dentro del diseño gráfico mundial. Con el pasar del tiempo y la incorporación de nuevas tecnologías el cartel en Cuba fue mutando sin abandonar del todo el origen manual y figurativo que le caracteriza, un ejemplo es la obra de Olivio Martínez (recientemente fallecido) quien se vale de medios tradicionales, lenguajes visuales y tecnología. Un ejemplo es el cartel elaborado por Martínez con motivo de difundir el día de solidaridad mundial con la lucha del pueblo de África del Sur.

El uso de monocromía que tiene esta pieza funciona en un sentido metafórico con el continente africano, el concepto de negritud y su construcción colonial, así como la necesaria deconstrucción cultural heredada. El cartel segmentado en cuatro partes tiene como figura recurrente el perfil de un ser humano encadenado y sometido a la presión que fragmenta al individuo hasta liberar el ser interior combativo revolucionario. Es evidente que la segmentación gráfica sigue la disposición de lectura occidental de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (véase figura 5). La influencia del comic en Martínez se nota en esta pieza en específico mediante el movimiento estático fraccionado y la consecución de planos, es importante resaltar que muchos carteles que estaban destinados al extranjero utilizaban el recurso de idiomas distintos al español.



Figura 5. Olivio Martínez. Día de Solidaridad Mundial con la lucha del Pueblo de África del Sur, junio 26. (1974).

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995116>

Luis Balaguer explora las posibilidades de la cámara fotomecánica de los años setenta al mezclar fotografía con ilustración (véase figura 6). Este es un proceso manual de corte y pegado de un original del cual se genera la futura separación de color para la máquina litográfica. Como se puede ver el cartel de Balaguer el recurso fotográfico ha sido cortado con cuchilla y montado en el negativo correspondiente al color negro.

En cuanto al discurso visual, la demonización de Nixon es evidente al mostrarlo como depredador (dientes) y la mente de criminal (foto real de masacre de civiles en Vietnam) al observar este cartel es imposible no relacionarlo con los primeros carteles de cine de terror como Nosferatu o el Drácula de Béla Lugosi, para nada casual pues el gobierno cubano ha utilizado

la metáfora del vampirismo cuando define la relación de los países desarrollados con los denominados de tercer mundo.



Figura 6. Luis Balaguer. Jornada continental de apoyo a Vietnam, Cambodia y Laos / 15 al 21 de octubre. (1969)

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995097>

Conclusiones

El cartel político cubano durante la primera etapa revolucionaria es más proselitista que informativo. La Guerra Fría cultural implicó una batalla entre bloques ideológicos por las mentes de territorios periféricos estratégicos para la geopolítica del momento. Evidentemente el cartel político se podría calificar como un cartel con una enunciación muy directa y sintética, con el objetivo de captar la atención del espectador al mensaje propagandístico de una manera más rápida; carente de ambigüedades, con una intención de

movilización y para un consumo más interno en un inicio –léase nacional– y posteriormente de proyección internacional.

Por otro lado, el cartel artístico cultural, era aún más ambiguo, sutil, sugerente y no necesariamente directo; su movilización era de otro tipo, buscaba más un impacto estético que de movilización, aunque tenía un mensaje claramente político en la mayoría de los casos. Con el tiempo los afiches cubanos fueron adecuándose a las necesidades de la sociedad misma; después de finalizada la guerra fría los afiches cubanos estuvieron determinados por la necesidad de contener al régimen durante el período especial en campañas de resistencia y unidad con el régimen ante el *agresor imperialista* y promover las nuevas actividades económicas en la región como el turismo, además de mantener las cuotas nacionales en productos como el azúcar.

En Centroamérica, obviamente las organizaciones estatales como OSPAAAL que funcionaban como un ministerio de cultura particular para el exterior distribuyó material gráfico en alusión a la lucha guerrillera que se estaba librando en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, es notorio sobre todo en el caso de Nicaragua en las campañas de alfabetización y en protesta al apoyo a los *contras* en los años ochenta que prácticamente eran copias de las anteriores campañas cubanas para ese cometido.

Para El Salvador y el FMLN el cartel tuvo la función de humanizar la lucha guerrillera al mostrar con regularidad familias y en especial mujeres guerrilleras que ya era una fórmula probada en eficacia con los carteles cubanos que mostraban los mismos actores, pero en un contexto distinto (Vietnam). Para el caso costarricense, es importante mencionar que fue un centro de disputa ideológica para la región centroamericana, y en ese sentido no se vio exento de la influencia ideológica y gráfica en muchas publicaciones. El apoyo a los movimientos de izquierda insurgentes en Centroamérica era

clandestino y la mayoría de los carteles eran de elaboración personal, eran utilizados y destruidos por la constante vigilancia de la policía en esos años, se puede afirmar que fueron más comunes las paredes pintadas con mensajes de apoyo a los sandinistas y al FMLN.

Sin embargo, donde podemos encontrar esa influencia de manera sistemática es en la revista Aportes, que como ya mencionamos era apologeta de los pujantes movimientos de izquierda en Latinoamérica y en su línea gráfica era notable la influencia de los carteles cubanos más artístico-culturales, es decir, con un mayor impacto estético, aunque con un mensaje político por medio de metáforas y figuras.

El afiche político cubano sirvió como fuente de inspiración para artistas gráficos y artistas plásticos en toda América Latina, en su momento fueron gritos sin sonido pegados en paredes, lejos de los paraísos tropicales prendidos en fuego. Imágenes y texto clamando por un mundo posible, reclamando la injusticia y la dignidad de los pueblos. Significaron apoyo para insurgentes, voz para simpatizantes y certeras balas de papel al corazón de la bestia.

Bibliografía

- Ferlini Salazar, H. (25 de julio de 2019). *La revista aportes y la Guerra Fría cultural*. / Comunicación personal, Entrevistado por S. C. Solano.
- González Pastrana, L. A. (2010). Un grito en la pared: algunas consideraciones generales sobre el cartel desde el principio de la revolución hasta la década del setenta del siglo XX. *Arte Y Políticas De Identidad*, 2, 63-80.
<https://revistas.um.es/reapi/article/view/117281>
- Iglesias Turrión, P. (2013). *Maquiavelo frente la gran pantalla: cine y política*. Akal.
- Kohan, N. (1999). *Gramsci y Marx. Hegemonía y poder en la teoría marxista*. Universidad de Buenos Aires. <https://cronicon.net/wp/wp-content/uploads/2021/02/Gramsci-y-Marx-Hegemonia-y-poder-en-la-teoria-marxista-Nestor-Kohan.pdf>
- Lozano Bartolozzi, M. d. (2015). El cartel publicitario, instrumento de creatividad artística (algunos trazos entre la Belle époque y los años 60 del siglo XX). *Artigrama*, 57-78.
<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/30/2monografico/03.pdf>
- Morales Campos, R. (28 de 12 de 2020). cartelcubano.blog. Obtenido de cartelcubano.blog:
<http://www.docspopuli.org/articles/Cuba/Campos.html>
- Rizo, M. F., & González, D. J. (2016). *Historia del diseño gráfico en Nicaragua. Estudio cronológico de 1965 al 2015*. Escuela politécnica de Nicaragua.
- Romero, A. (2016). Cuba, su política exterior y la nueva arquitectura de gobernanza regional en América Latina y el Caribe. *Pensamiento propio*, (42), 107-134.
<https://www.revistasnicaragua.net.ni/index.php/pensamientopropio/article/view/3720>
- Serbin, A. (2001). Cuba en el entorno regional: las relaciones con América Latina y el Caribe en el cambiante contexto regional. *Colombia Internacional*, (53), 43-52.
<https://doi.org/10.7440/colombiaint53.2001.02>
- Stonor Saunders, F. (2001). *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Editorial Debate.

Lista de figuras

Figura 1: Mederos, René (artista cubano). (1970). *Como en Viet Nam*. [poster político]. Recuperado de <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/25233431>

Figura 2: Rostgaard, Alfredo González (artista cubano, 1943-2004). (1969). *Cristo Guerrillero*. [poster político]. Recuperado de: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995129>

Figura 3: Rostgaard, Alfredo González (artista cubano, 1943-2004). (1969). Sin título. [poster político]. Recuperado de: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995095>

Figura 4: Beltrán, Félix (diseñador gráfico y tipógrafo, n.1938). (1971). *Libertad para Ángela Davis*. [cartel político]. Recuperado de: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995112>

Figura 5: Martínez, Olivio. (1974). Día de Solidaridad Mundial con la lucha del Pueblo de África del Sur, junio 26. [cartel político]. Recuperado de: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995116>

Figura 6: Balaguer, Luis. (1969). Jornada continental de apoyo a Vietnam, Cambodia y Laos / 15 al 21 Octubre. [cartel político]. Recuperado de: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995097>