

CUBA: EL AFICHE Y EL ESPACIO URBANO. ¿EXPRESIÓN PLÁSTICA DE LA REVOLUCIÓN?

Mara Steiner
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
marasteiner04@yahoo.com.ar

Palabras clave: revolución cubana – afiche – ciudad – arte – ideología

Cuba y el afiche

La Revolución Cubana, propuso cambios radicales. Fue necesario reeducar a un pueblo entero y además hacerlo con medios económicos limitados. De alguna manera había que transformar a la isla entera en una escuela. Así, los afiches van a desempeñar una función social sumamente relevante como uno de los métodos centrales de enseñanza pública.

En este contexto creemos pertinente establecer una distinción fundamental. Se trata de aquella que diferencia a la revolución en el campo del arte, de la revolución en el terreno político.

Claramente la revolución artística moderna se sitúa en los primeros años del siglo XX con la emergencia de las vanguardias históricas. Movimientos todos caracterizados por provocar la mirada e inquietar al ojo del espectador, sacudirlo. Se trata de fenómenos que han sido posteriormente resignificados hasta el infinito.

Pero, ¿es compatible la revolución política con la revolución artística?

Pareciera ser, o al menos la historia nos ha demostrado, que esta conciliación no se da de un modo natural, o más aún, en algunos casos emblemáticos como el soviético, la revolución política y la revolución artística se convierten en antagónicas.

Para los líderes soviéticos las propuestas estéticas de vanguardia eran revulsivas. Temporalmente, en el caso soviético, coincide la explosión revolucionaria política con la efervescencia revolucionaria del campo artístico¹. ¿Por qué entonces no se las direccionó de manera conjunta hacia un sentido revolucionario totalizador?, o más aún, ¿por qué se condenó a la vanguardia artística y se la excluyó del proyecto político? ¿por qué se intimidó a estos noveles artistas, se los condenó y se los marginó?

¹ “Es natural que cuando se haya atrapado dentro de un movimiento revolucionario en su propio país, el artista, que tantas veces es crítico de su sociedad, piense que lo que para él es revolucionario en el arte está emparentado con la revolución política en curso, y que además crea que puede poner su arte al servicio de la causa. Pero en el mejor de los casos existe una unión incómoda entre lo que son las ideas revolucionarias en el arte y las ideas revolucionarias en la política. Casi ningún líder de las grandes revoluciones políticas se dio cuenta de la relación, y por cierto, todos percibieron al arte revolucionario (modernista) como una desagradable forma de actividad opositora. A Lenin le encantaban Pushkin y Turguenev. Detestaba a los futuristas rusos y tanto la vida bohemia como la poesía experimental de Maiakovsky le parecían una afrenta a los altos ideales morales de la Revolución y al espíritu de sacrificio colectivo. Incluso Trotsky, de gustos artísticos mucho más refinados que Lenin, escribió en 1923 que los futuristas permanecían apartados de la Revolución. A algunos de los grandes genios de la vanguardia de la década del 20 se les permitió continuar trabajando, pero bajo condiciones que promovieron el ocaso de su talento (como Eisenstein y Djiga Vertov). Muchos callaron ante las intimidaciones; otros eligieron el suicidio o el exilio y algunos murieron en los campos de trabajo forzado.” Sontag, S. (2001). “Afiche: publicidad, arte, instrumento político, mercancía”. En *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

El antropólogo Jacques Maquet², ensaya una respuesta esclarecedora. Sostiene Maquet que el liderazgo soviético veía al arte de vanguardia como un foco que podía amenazar la consolidación política. Las propuestas estéticas eran vistas como desafiantes precisamente debido a que su conformación intrínseca es polisémica. Las múltiples lecturas a las que invita una obra de Malevich o Kandinsky entrenan la mente, afirma Maquet, para ver más allá de lo que nos muestran.

El peligro radica en que se trata de un ejercicio que promueve el entrenamiento del pensamiento, la reflexión, el cuestionamiento. Acciones todas deleznable por cualquier régimen totalitario. Es por ello que una propuesta estética como el Realismo es más dócil a los designios políticos, y así se la utilizó.

Volviendo a la experiencia cubana, el afiche desempeñó un papel inédito: fue un medio de instrucción pública, de expresión artística, de comunicación de mensajes de todo tipo y de promoción de diversos acontecimientos locales e internacionales.

Es decir, la experiencia a la que invitaba el afiche en Cuba no era únicamente la de la contemplación o goce estético sino que la producción artística fue siempre un medio para invitar al espectador a una acción en pos de la construcción de una nueva sociedad.

Si el modo funcional de la manifestación del arte en Occidente desde fines del siglo XVIII, había tomado la forma de una desvinculación del arte de las actividades extra-estéticas (contrapuestas a las concepciones pre-modernas del arte) y la construcción de una conceptualización del arte como hecho autónomo ligada al fetichismo de la mercancía, el naciente campo cultural revolucionario cubano habría refuncionalizado el aspecto extra-estético del arte, sin que ello implicara una vuelta al sincretismo precapitalista.

Esta refuncionalización habría tomado forma en Cuba bajo el desarrollo del afiche.

Así, la producción visual cubana, tratando de vencer la autonomía de lo artístico se habría involucrado con otros campos pertenecientes a la esfera extra-estética de modo de unificar en un solo espacio lo artístico y lo ideológico y autentificar lo estético a partir de sus implicancias sociales.

El afiche pareciera haber operado, dentro del campo cultural cubano, como un espacio privilegiado para la participación de una configuración puesta al servicio de un fin extra-estético para ser expuesto en el espacio público.

En términos generales, es posible resaltar algunas características comunes al arte del afiche cubano de estos años: la mayoría de los afiches armoniza lenguajes variados desde una perspectiva nacional. Asimismo, encontramos referencias a la cultura pop, al abstraccionismo informalista y al espejismo vibratorio del Op art. Y a su vez, participa de la composición, un amplio registro de técnicas y recursos gráficos del comic, del surrealismo, del collage y del fotomontaje.

Algunos ejemplos

Si bien el afiche en Cuba ha sido utilizado en múltiples sentidos, nos detendremos brevemente en algunos de ellos. Abordaremos la producción vinculada a las acciones de la OSPAAAL (Organización para la Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina) y luego, algunos afiches desarrollados por el ICAIC (Instituto de Artes e Industria Cinematográficos).

La OSPAAAL

La creación de la OSPAAAL surge a partir de la “Conferencia Tricontinental” que tuvo lugar en 1966 en donde por primera vez se unieron delegados de distintas organizaciones

² Maquet, J. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste.

de la lucha antiimperialista y anticolonialista de los tres continentes haciendo efectiva la idea de unirse para luchar juntos en pos de la liberación de los pueblos.

Cabe recordar aquí que distintos pueblos de los tres continentes luchaban en ese entonces contra el imperialismo norteamericano en Vietnam, Venezuela, Guatemala, Perú, Colombia, Angola, entre otros.

Así, lógicamente el marco apropiado para esta reunión era La Habana en la medida en que representaba el ejemplo de un pueblo que había obtenido su liberación del yugo norteamericano.

En el acto de clausura de esta reunión, Fidel funda la OSPAAAL.

Inmediatamente esta organización creó un departamento de Propaganda, lo cual fue novedoso dado que no existía ninguna experiencia anterior que contemplara trabajar para tres continentes. Es decir, fue necesario conformar un departamento que se dirigiera a pueblos diferentes, que hablaban lenguas diferentes y practicaban religiones diferentes.

1. Puño cerrado, Asela Pérez, 1970

El puño cerrado forma parte de un conjunto de imágenes de la mano. Suele aparecer de manera frontal, mostrando los cinco dedos, y a veces incluso se lo integra junto a otras imágenes como el símbolo de la paz o algún otro objeto. Los primeros ejemplos, en el diseño gráfico moderno, que utilizan el símbolo del puño cerrado datan de 1917 (Trabajadores Industriales del Mundo, Sindicato que surge en EEUU en 1905).

Y, posteriormente, el diseño creado en 1948 por el Taller de Gráfica Popular de México (creado en 1938 y formado por un colectivo de artistas que utilizaban el arte al servicio del cambio social).

Las imágenes del puño forman parte de la iconografía del género político. Y por lo general, el puño forma parte integral de un conjunto de signos que le otorga sentido.

En el afiche de la OSPAAAL que nos ocupa, el puño encierra un fusil, pero ese puño es a su vez, el mapa de América.

Esta imagen propone un nivel de lectura interesante que aunque bastante literal, permite diversas aproximaciones. Claramente la América Latina que aparece es un espacio geográfico metafórico, que se personifica. Se nos presenta la imagen de un continente que invita a unirse con un fin común: la propagación de la lucha armada.

La mano que empuña un fusil otorga un carácter integrador de la lucha de todo un continente. Esta idea es la que sirve de materia para la persuasión.

2. Guerrillero heroico, Helena Serrano, 1968

La fotografía de Alberto Díaz data del año 1960 cuando el Che Guevara tenía 31 años, y fue tomada durante el entierro a las víctimas de la explosión del buque La Courbe (barco francés que traía a Cuba municiones y armamentos. Aparentemente la explosión habría sido un acto terrorista por parte de la CIA para sabotear el abastecimiento cubano de armas).

Varios años después ésta será la fotografía que fijará a nivel internacional la imagen del "Guerrillero heroico".

Este afiche es el primero en representar una imagen heroica del Che en relación con la geografía de América Latina.

Tanto la foto como el mapa de América Latina son proyectados en una creciente sucesión de planos, donde la impronta del op art, en lo concerniente al efecto cinético y de tridimensión, y del pop art, en cuanto al tratamiento del color, metaforizan una síntesis visual interesante de latinoamericanismo del Che.

El recurso estético del op y del pop metaforizan el deseo de propagación de la lucha de liberación a toda América Latina.

A nivel cromático, el rojo alude directamente al color de la Revolución, pero a la vez a la sangre y en este caso también a la pasión por un ideal.

3. Guatemala, Olivio Martínez, 1968; Laos, Rafael Zarza, 1969; Venezuela, Faustino Pérez, 1969; Angola, Daysi García, 1969

Otra estrategia de codificación visual utilizada tuvo que ver con la recuperación de referentes iconográficos culturales del pasado para apoyar a los nuevos movimientos de liberación nacional.

En este grupo de imágenes encontramos dos figuras representativas de América Latina (Guatemala y Venezuela), una de Asia (Laos) y una de África (Angola).

En todos los casos se adjunta un fusil o, en el caso del de Angola, una granada.

Pero lo que causa extrañeza es la conjunción de un ícono de la antigüedad, premoderno, con un ícono bélico moderno.

Así, los afiches invitan a leer: “Esta es una lucha antigua”, o bien, “Esta es una lucha que busca la recuperación de lo propio, que es a la vez lo pre-europeo”.

Los valores de la cultura del pasado se ponen en función de los nuevos objetivos de emancipación cultural y política.

El aspecto persuasivo en estos afiches está vinculado al valor que representa para cada uno de estos países el repliegue sobre lo propio, la vuelta sobre lo autóctono. Lo “previo” a la colonización se rescata como un valor.

El ICAIC

Otra zona muy interesante y productiva corresponde a todo un corpus de afiches diseñados por el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

En la mayoría de los países el fin de las campañas publicitarias cinematográficas apunta a vender el espectáculo, a que el espectador compre la entrada. En Cuba, en cambio, la gráfica que acompaña a las producciones cinematográficas no tiene por finalidad la venta de localidades.

La cultura en Cuba se puso al alcance económico de cualquier persona (las localidades comenzaron a ser gratuitas o de muy bajo precio). Por lo tanto, los diseños de los carteles no exaltan un nombre (el de la “estrella”), ni una faceta taquillera del film, sino que tratan de sugerir la idea central de la obra, a menudo de forma parabólica.

Es decir, los afiches publicitan la cultura en una sociedad que intenta no tratar a la cultura como un conjunto de mercancías.

Por ello, como sostiene Sontag,³ el propio proyecto de la publicidad cultural se vuelve algo paradójico.

Dar a conocer eventos culturales es la tarea de la mayoría de los afiches que no son políticos (...) y por consiguiente, muchos de esos afiches en realidad no satisfacen ninguna necesidad práctica. Por ejemplo, un hermoso afiche que anuncia la exhibición en La Habana de una película menor de Alain Jessura, para la que de cualquier manera se agotarán las entradas (porque el cine es una de las formas de entretenimiento al alcance de la mano), es un artículo hecho, en última instancia por mera satisfacción. Muy a menudo los afiches realizados por Tony Reboiro o Eduardo Bachs para el ICAIC equivalen a la creación de una nueva obra de arte; suplementaria a la película, más que a una publicidad cultural en el sentido conocido.

³ Sontag, S. *Op cit.*

Es interesante destacar que los afiches no sólo promocionan las películas filmadas en Cuba, sino también los films extranjeros proyectados en Cuba.

Las películas de Kurosawa, Hitchcock y Buñuel son resignificadas a través de la mirada cubana, a menudo de la mano de artistas que interpretan el tema de la película en vez de promocionar un actor o director específicos.

4. Film “Una mujer, un hombre, una ciudad” (Manuel Octavio Gómez, 1978)
“Gitana tropical” (Víctor Manuel, 1929)

5. Film “Lucía” (Humbero Solas, 1968)

Los films *Una mujer, un hombre, una ciudad* (Manuel Octavio Gómez, 1978)⁴ y *Lucía* (Humberto Solás, 1968)⁵ tienen como protagonista a una mujer, y abordan la problemática del lugar de la mujer dentro de una sociedad en Revolución.

Ambas son películas que apuntan a revisar la imagen femenina, con el propósito de subvertir los estereotipos sobre el lugar del hombre y la mujer en la sociedad y ofrecen una visión nueva y renovadora.

Básicamente, son películas que muestran la complejidad del conflicto de la mujer en su lucha por transformar el papel que se le ha asignado por la permanencia de criterios y prácticas inherentes a una cultura hegemónica masculina.

Emerge así una mujer cubana que toma conciencia de su opresión y subordinación en la sociedad, y evoluciona en lo que podríamos llamar la “Mujer nueva”.

En el afiche para el film *Una mujer, un hombre, una ciudad* aparece en primer plano una mujer que dentro de la iconografía de las artes plásticas en Cuba tiene una connotación particular. Se trata de una recreación de la *Gitana tropical* del pintor Víctor Manuel.⁶

Esta obra es tal vez el rostro cubano de todos los tiempos. Ha sido considerada como la *Mona Lisa* cubana. Se trata de una imagen reproducida infinidad de veces, es decir que en Cuba funciona como un *Imago*. Este afiche nos posiciona ante una clara relación intertextual.

Por lo tanto, esta mujer en el afiche del film es la Gitana tropical de Víctor Manuel, pero en un sentido metonímico es La Mujer Cubana. Es una y todas a la vez.

⁴ Film que trata sobre la decisión por parte del gobierno revolucionario de transformar una ciudad pobre del interior del país en una ciudad pujante y llena de progreso y esperanza. En esta historia, la protagonista se llama Marisa Sánchez y es la responsable de llevar adelante esta transformación. Dedicada a ella su vida hasta que tiene un accidente de auto y un docente inspirado por la acción de Marisa, será el continuador de su obra.

⁵ Está compuesta por tres episodios distintos de la historia de Cuba protagonizados por tres mujeres: la Guerra de Independencia (una aristócrata), la década de 1930 (una joven madre soltera de clase media) y la década de 1960 (una campesina). El film narra la vida de tres mujeres cubanas llamadas Lucía.

⁶ Víctor Manuel fue un pintor que perteneció al grupo de artistas de vanguardia durante las primeras décadas del siglo XX.

El campesino y el campo se convirtieron en símbolos de la nueva cubanidad entre los 20 y los 30.

Estos artistas representaron al campesino como personas calmas y simples que vivían una vida cerca de la naturaleza en un espacio ahistórico.

Estas representaciones idealizadas del guajiro y del campo estaban influenciadas por la corriente en boga dentro del arte moderno denominada “primitivismo”. Tal como lo definió el crítico cultural James Clifford, el primitivismo modernista es un concepto que consiste en un conjunto de presupuestos y mitos sobre los países y culturas no occidentales. Entre los presupuestos y mitos sobre las personas no occidentales están su cercanía a la naturaleza, sus vidas naturales, su vitalidad física y su inclinación hacia la magia y los rituales.

El pintor de vanguardia que recreó en mayor medida una mirada pacífica del campo cubano fue Víctor Manuel.

Evoca una mirada de Cuba nostálgica y mítica como una tierra tropical serena y simple en la que habitan personas sensuales y relajadas.

En un segundo plano, el afiche muestra una estructura de obra en construcción, lo cual anticipa que algo nuevo emerge. Esta idea de algo que se construye y crece está reforzada desde el punto de vista cromático: el azul del cielo y las tonalidades rojas, ocre y amarillas remiten a un sol que brilla desde el amanecer hasta el mediodía.

En el film *Lucía* las tres protagonistas representan a la Mujer Cubana que se nos proyecta como una mujer en busca de sí misma, en busca de su propia identidad e independencia. Es una película que intenta destruir la imagen tradicional de la mujer como hija sumisa, madre devota y esposa subordinada.

Desde el plano de lo estético, este afiche consiste en una propuesta visual directamente emparentada con el arte pop.

A su vez, esta imagen trabaja con una condensación metafórica debido a que en ningún momento del film están las tres mujeres juntas, sino que un episodio sucede al otro.

A nivel cromático los tres rostros tienen colores diferentes: el primero es una mujer blanca de un claro origen europeo, la segunda es una mujer cubana (de "piel roja", que evoca el mismo sentido que mencionamos antes) y la tercera es una mujer negra de origen africano: las tres mujeres son Cuba.

También opera una suerte de aliteración cromática en donde se mantienen los tonos ocre, en la tipografía, en las flores, con un efecto circular en el fondo que connota la circularidad del tiempo: es el concepto filosófico/antropológico del eterno retorno.

6. "La naranja mecánica" (Stanley Kubrick, 1971)

El afiche cubano del film *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), desde el punto de vista de la composición, está alejado de su homólogo norteamericano

Vemos el sombrero (la prenda que porta el protagonista), con un cerebro dentro y un exprimidor de jugo. Es decir que opera una sustitución, el cerebro, en un sentido metafórico, está ocupando el lugar de la naranja y el sombrero el lugar de la cabeza.

A su vez, rompe con la paleta cromática esperada para este género que se acerca al thriller (y por lo tanto, debería ser predominantemente negra).

Si lo esperable en un afiche de cine es una relación entre el color, el tono emocional y el género, en este caso no opera una sintonía tan clara entre uno y otro. La llave de acceso al género (el afiche) no coincide del todo con lo que encontrará el espectador al ver el film, lo cual en parte se explica debido al carácter peculiar con que eran concebidos los afiches de cine y su configuración en tanto obra "agregada" a la película, y no únicamente como un objeto "publicitario".

7. Moby Dick (John Huston, 1956)

Un fenómeno similar ocurre con el afiche del film *Moby Dick* (John Huston, 1956). En este caso llama la atención la estilización del mar, compuesto por círculos ondulados que "están en el lugar de" las olas.

Asimismo, la tipografía aparece encerrada en la ballena y a nivel cromático, la propuesta también rompe con la paleta cromática esperada para este género: no hay sangre, no hay dolor, no hay sufrimiento.

Por el contrario, los colores utilizados están más bien ligados a un estilo estético psicodélico, a los tonos del *flower power*.

Si, como decíamos, lo esperable en un afiche de cine es una relación entre el color, el tono emocional y el género, nuevamente en este caso, no opera una relación tan evidente entre uno y otro.

Así, el cartel cubano de cine, “luego de cumplir su misión difusora informativa, se independiza y se hace perdurable al punto de usárselo como decoración sobre las paredes de la casa.”⁷

Consideraciones finales

El afiche se establece como una forma de reflexión que conduce el movimiento de la ciudad como un acontecimiento social donde lo verdaderamente importante no son los territorios del estar, sino los espacios del andar.⁸

La gráfica cubana se emplazó en el espacio urbano. La ciudad se constituyó en el sitio de la mirada, y la mirada quedó sitiada.

Sostiene Grüner que:

Una conquista de la modernidad, como es la construcción de la mirada moderna, es lo que Benjamin llama la ‘autonomización’, la lucha del arte por su autonomía, la lucha por independizarse de esta función medieval, ritual, religiosa. (...) Una nueva configuración que es un característico invento de la modernidad, es el museo. Solamente en la modernidad y bajo estos presupuestos se puede concebir que encerrado entre cuatro paredes de un edificio donde hay que ir específicamente al teatro, se vaya a escuchar un concierto o a mirar cuadros colgados de una pared. Este es el símbolo mas evidente de la separación entre el arte y la vida cotidiana. El campo de lo estético adquiere una suerte de anomalía que ya no tiene que ver con la experiencia habitual o cotidiana, y que está fuera de la experiencia vital.⁹

Como sabemos, continúa Grüner, los manifiestos de las vanguardias del siglo XX vuelven a postular la fusión del arte con la vida.

De hecho para Adorno y Horkheimer¹⁰ ya no será posible depositar ningún tipo de esperanza en la razón humana (sobre todo desde la debacle de la Segunda Guerra Mundial). Por eso, el espacio privilegiado como reservorio de confianza será, para los pensadores de la Escuela de Frankfurt, el arte de vanguardia, en la medida en que perturba la cómoda conciencia que el capitalismo pretende perpetuar.

Bajo esta línea de pensamiento, podríamos aventurar la hipótesis de que tal vez el afiche en Cuba haya aspirado, al igual que la vanguardia, a unir arte y vida también. (Por supuesto dejando a un lado la discusión acerca de si la gráfica puede o no ascender al estatuto de “arte”, problemática anacrónica de todos modos luego de la irrupción del arte de vanguardia).¹¹

⁷ Herrera Ysla, N. (1996). "Una gráfica poética insular". En VVAA. *Cuba S. XX: Modernidad y Sincretismo*. Barcelona: Fundación “La Caixa”, Palma y Centre D’Art Santa Mónica.

⁸ Riano, C. et al. (2010). *Metodologías para el diseño de Cartel Social desde América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá.

⁹ Grüner, E (Septiembre de 2002) El sitio de la mirada. Conferencia dictada en SEMA. Disponible en http://sema.org.ar/downloads/SemPrim_02_Gruner.pdf

¹⁰ Adorno, T. y Horkheimer M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

¹¹ Coincidimos con Adelaida de Juan cuando sostiene que: “No ha de guardarse para la obra de exposición en un museo la seriedad de propósitos, el afán de trabajo cuidadoso, la pulcritud de la hechura; y dejar para la obra de exposición en una valla o en una portada de discos la ligereza de ejecución, la superficialidad del concepto y el menosprecio del ojo al cual va dirigida. Ambas realizaciones cumplen funciones distintas (...) El cuadro de caballete es íntimo, tanto para el espectador como para el pintor; nada más impúdico que una valla de varios metros cuadrado de tamaño. Existe además la idea de que el cuadro es del pintor (sus ideas, sus problemas, sus alegrías), mientras que la gráfica (valla, portada de libro o de revista, cartel) es de aquello que se quiere dar a conocer, y por consiguiente se debe a la película, al espectáculo, a la concentración, etc. y queda subordinada a una idea que no surge del artista: es una obra con pie forzado. Partiendo de estos

Claramente el caso cubano cuenta con un antecedente directo: los años iniciales de la epopeya de Octubre en la década de los años veinte.

Tal como afirma Herrera Ysla¹², citando a Mosquera, las vanguardias artísticas se entremezclaron con la gráfica,

los años sesenta y setenta fueron a Cuba lo que los años veinte fueron a Rusia: la 'edad de oro', en la que 'creadores cultos' fueron capaces de dar respuesta a un contenido de 'masas' (...) Es importantísimo porque constituye uno de los ejemplos mejor logrados del empeño de la vanguardia rusa por refuncionalizar el arte (...).¹³

La relación entre estas circunstancias histórico-culturales, cuarenta años mediante, es llamativa. (Lamentablemente el clima creado en la Unión Soviética a la luz de estos hallazgos en materia de práctica cultural no sólo se fue evaporando sino que desapareció del todo hacia fines de la década del treinta).

Desde el 1ro de enero de 1959, las primeras acciones del gobierno revolucionario (liquidación de la propiedad latifundista, nacionalización de las empresas de capitales norteamericanos y la declaración en 1961 del carácter socialista de la Revolución) sentó las bases para el inicio de la construcción del socialismo.

Afirma Sontag que el espacio que ocupa el artista en una sociedad revolucionaria siempre es problemático. Si la visión moderna burguesa del artista presupone un antagonismo entre el individuo y la sociedad (el artista de acuerdo con el mito moderno es espontáneo, libre y automotivado), entonces en un orden social reconstruido de raíz, la definición del artista debe cambiar.¹⁴

Como mencionamos más arriba, la revolución política y la revolución artística no van de la mano.

La ruptura radical con un orden anterior en el plano de lo político no significa lo mismo que una ruptura radical con un orden anterior en el plano de lo estético.

Dice Sontag¹⁵ "¿Los afiches cubanos son "revolucionarios? Como ya se ha advertido, no son revolucionarios tal como lo entiende el movimiento modernista en las artes. A pesar de ser buenos, los afiches cubanos no son artísticamente radicales o revolucionarios". Si bien esta afirmación es discutible, estamos de acuerdo con Sontag cuando sostiene, con un tono más conciliador, que:

Cuba no ha solucionado el problema de crear un arte nuevo y revolucionario para una sociedad nueva y revolucionaria, si uno da por supuesto que una sociedad revolucionaria de hecho necesita su propia clase de arte (...) Desde este punto de vista la revolución no debe rechazar la cultura burguesa dado que esa cultura constituye en realidad la forma más elevada de cultura. Lo único

caracteres distintos, es por supuesto cierto que la función de ambas obras es distinta: la gráfica es utilitaria en un sentido mucho más inmediato que la pintura. La gran diferencia de la concepción actual de la gráfica (...) es el convencimiento de que es necesario que cumpla esta función estética para que pueda cumplir realmente su función divulgadora. No hay dicotomía entre diseño utilitario y diseño artístico: un diseño será tanto más utilitario cuanto más artístico sea". (De Juan, 1980).

¹² Herrera Ysla, N. *Op. cit.*

¹³ Mosquera, G. (1989). *El diseño se definió en Octubre*. La Habana: Editorial Arte y Literatura

¹⁴ Sontag, S. *Op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*

que la Revolución debería hacer con la cultura burguesa sería democratizarla, colocándola al alcance de la mano de todos. El argumento es atractivo pero no es convincente. Desde una perspectiva histórica parece más probable que una sociedad revolucionaria deba establecer nuevas formas de cultura igualmente complejas y persuasivas.

Pareciera ser que, para la historiadora del arte cubana, Adelaida De Juan, el afiche sí ocupó ese lugar de “arte nuevo” al que se refiere Sontag. Sostiene De Juan:

En lo que toca a la expresión plástica resulta evidente que se habían creado las condiciones para el desarrollo de una manifestación que coadyuvara a la difusión de las metas y principios revolucionarios y que fuera, a la vez, expresión genuina del proceso histórico del país.

Todos los carteles cumplen una función ideológica (la de la Revolución) y cognoscitivo-didáctica, en el sentido de reflejar y exponer al pueblo las realidades verdaderas de su historia pasada y presente y trazar su trayectoria futura a partir de las directrices dadas por el Partido.¹⁶

Indudablemente el pensamiento de De Juan está cargado de una fuerte connotación ideológica. ¿Qué significa que una expresión artística sea “expresión genuina” de un proceso histórico? ¿Quién y bajo qué circunstancias define cuáles son las “realidades verdaderas” de la historia de un pueblo?

En las primeras décadas del siglo XX, luego de la guerra entre Estados Unidos y España por la independencia de Cuba que finaliza en 1898, se comenzó a forjar una historiografía cubana nacionalista en donde la epopeya de la guerra de la independencia y la vida y obra de sus próceres fue descrita de un modo apologético. Tuvo lugar un proceso de “limpieza” de los héroes: Martí, Maceo, Gómez emergieron como seres impolutos. La historiografía opuesta era de tendencia anexionista: sostenía que el pueblo cubano no estaba preparado para ser independiente y debía, por lo tanto, anexarse a los Estados Unidos.

La Revolución de 1959 rescata la historiografía nacionalista: la historia pasa a ser el fundamento teórico e ideológico de la Revolución Cubana. La Revolución es presentada como un proceso que tiene una continuidad desde 1898.

Para los líderes revolucionarios del 59' Cuba adquiere su verdadera independencia con la Revolución Cubana ya que consideran que la República anterior, (la que se extiende entre 1902 y 1958) no era tal, en la medida en que participaba de la constitución cubana la Enmienda Platt.¹⁷

Así, el pensamiento de De Juan acerca de la aparición de una manifestación artística como expresión de los asuntos “verdaderos, reales y genuinos” del pueblo está fuertemente vinculado a la tendencia historiográfica que construyó la Revolución de 1959.

¹⁶ De Juan, A. (1980).

¹⁷ La Enmienda Platt garantizaba los derechos de los Estados Unidos a intervenir en los asuntos políticos de Cuba según sus intereses.

Esta historiografía, como no puede ser de otro modo, es también una construcción ideológica.

Podemos pensar a la ciudad como ese “espacio donde se materializan las representaciones del poder en diferentes dimensiones”¹⁸. El afiche en Cuba, al haber sido emplazado en el espacio urbano, formó parte del tejido estético-político diseñado por la Revolución.

Dado que toda manifestación artística hegemónica tiende a reflejar los intereses ideológicos de la clase dominante,¹⁹ el afiche cubano, podríamos responderle a De Juan, no fue una excepción.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Berger, J. (2002) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carpentier, A. (1969). "Una siempre renovada muestra de artes sugerentes". *Cine Cubano*. (54-55), 90-91. La Habana.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De Juan, A. (1980). *La belleza de todos los días, en Pintura Cubana: temas y variaciones*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Juan, A. (1980). *Arte y difusión gráfica de la Revolución Cubana en Revolución, letras, artes*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Grüner, E (Septiembre de 2002). El sitio de la mirada. Conferencia dictada en SEMA. Disponible en http://sema.org.ar/downloads/SemPrim_02_Gruner.pdf
- Herrera Ysla, N. (1996). "Una gráfica poética insular". En VVAA. *Cuba S. XX: Modernidad y Sincretismo*. Barcelona: Fundación “La Caixa”, Palma y Centre D’Art Santa Mónica.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste.
- Moniz Bandeira, L. (2008). *De Martí a Fidel. La Revolución Cubana y América Latina*. Buenos Aires: Norma.
- Mosquera, G. (1989). *El diseño se definió en Octubre*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ortiz, R. (1998). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Riano, C., De la Rosa, J. y Bermúdez, D. (2010). *Metodologías para el diseño de Cartel Social desde América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá.
- Romero, J. (2011). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sontag, S. (2001). "Afiche: publicidad, arte, instrumento político, mercancía". En Beirut, M. et al. (eds.). *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. 1ra Ed, 1970.

¹⁸ Wechsler, D. y Lobeto, C. (1996) *Ciudades: estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid - Buenos Aires: Nuevos Tiempos/ Instituto Internacional del Desarrollo.

¹⁹ Berger, J. (2002) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Wechsler, D. y Lobeto, C. (1996). *Ciudades: estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid - Buenos Aires: Nuevos Tiempos/ Instituto Internacional del Desarrollo.